

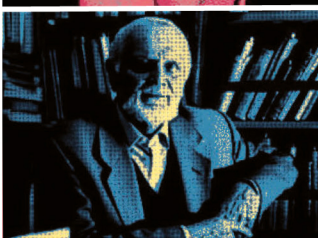
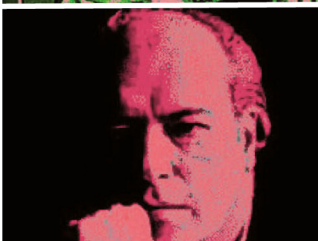
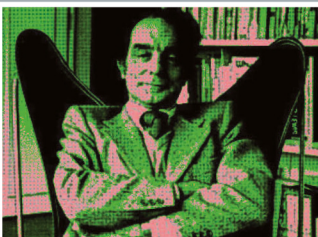


Ferdinando Camon

Il mestiere di scrittore

Conversazioni critiche

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA



argomenti

8

FERDINANDO CAMON

IL MESTIERE DI SCRITTORE

CONVERSAZIONI CRITICHE

con

Alberto Moravia

Vasco Pratolini

Giorgio Bassani

Carlo Cassola

Pier Paolo Pasolini

Paolo Volponi

Ottiero Ottieri

Roberto Roversi

Italo Calvino



EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

Prima edizione: Aldo Garzanti Editore 1973

Nuova edizione: gennaio 2019

ISBN 978-88-9359-267-3

eISBN 978-88-9359-268-7

*È vietata la copia, anche parziale e con qualsiasi mezzo effettuata
Ogni riproduzione che eviti l'acquisto di un libro minaccia la sopravvivenza
di un modo di trasmettere la conoscenza*

*Volume pubblicato in accordo con Grandi & Associati, Milano
Tutti i diritti riservati*

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

00165 Roma - via delle Fornaci, 38

Tel. 06.39.67.03.07 - Fax 06.39.67.12.50

e-mail: redazione@storiaeletteratura.it

www.storiaeletteratura.it

Lo straordinario interesse delle conversazioni contenute in questo libro ha spinto l'Editore a riproporlo a distanza di molti anni dalla prima edizione. La freschezza dei dialoghi e la statura degli intellettuali coinvolti illuminano per contrasto problemi e ombre del nostro presente, indicano vie da percorrere, ci parlano la lingua semplice e viva di ciò che è destinato a restare.

PREMESSA

La scelta di Moravia, Pratolini, Bassani, Cassola, Pasolini, Volponi, Ottieri, Roversi e Calvino¹ è qui proposta soltanto come già sufficiente a indicare una linea di sviluppo e di correlazione dei temi di volta in volta assunti dalla nostra narrativa, ed è una scelta non costruita a priori (il che esigerebbe una continua verifica durante il lavoro, col rischio di poter sempre legittimare l'eventuale dissenso del critico) ma scaturita dal e durante l'uso dell'intervista come strumento critico (il che assicurava la verifica e la garanzia da parte del lavoro stesso): se Moravia e Pratolini ponevano come iniziale un rapporto col fascismo, Moravia interessandosi fin dal principio più all'uomo che al cittadino, Pratolini, per la via opposta, cercando di allargare il respiro della sua narrazione dalla cronaca alla storia; Bassani e Cassola si ponevano come interlocutori irrinunciabili su un antifascismo limitato nei suoi aspetti (l'impossibile interrelazione fra gli uomini; Bassani) o provvisorio nella durata (Cassola); Pasolini si presentava come l'ideale conversante che sulla visione delle subtopie rionali lasciate in eredità dal fascismo e dalla guerra aveva costruito e continuamente aggiornato – con soluzioni spesso contrastate, ma sempre con disperata passione – un'interpretazione e un comportamento; Volponi e Roversi mi erano richiamati dall'esigenza di ripercorrere, dopo Pasolini, tutta la

¹ Una diversa stesura del presente libro uscì col titolo *La moglie del tiranno* presso Lerici a Roma nel 1969. Rispetto ad essa, l'edizione uscita nel 1973 per Garzanti, e ora ripubblicata, è un'altra cosa: contiene un aggiornamento delle conversazioni con Moravia, Pratolini e Bassani, un'altra conversazione critica con Pasolini (desunta dal *Mestiere di poeta*, per cui vedi la nota 2) e un autore in più, Calvino, mentre non contiene le schede critiche, che in quella costituivano l'introduzione, e che hanno trovato collocazione in altra opera. Essendo questo libro sostanzialmente diverso dunque dalla *Moglie del tiranno*, si è creduto giusto dargli un titolo diverso.

linea di «Officina», con l'esclusione di Leonetti che ora mi pare batta altre strade, ma a loro volta introducevano il tema recentissimo della narrativa industriale, e quindi creavano lo spazio per una conversazione almeno con Ottieri, che di questo tema aveva vissuto e descritto gli aspetti più 'tecnici', e con Calvino, ma con Calvino soltanto come pretesto, perché Calvino su quegli argomenti aveva indugiato in un momento importante ma breve della sua ormai complessa parabola, che oggi sembra piegare verso risultati che inducono qualcuno a parlare – con soltanto parziale motivazione – di 'catalogo del caos' e 'disfatta della ragione'. Questi i più ovvi, ma non i soli e forse neanche i principali legami di interdipendenza che concatenano tra loro le conversazioni critiche: in verità, proprio lasciando che le conversazioni si snodassero e si intrecciassero a vicenda, così giustificandosi l'una accanto alle altre, è risultato che i richiami si sono moltiplicati all'infinito, favoriti evidentemente dai fatti nuovi che, dando nuova esca e vitalità a tutto un fronte di intellettuali per i quali il lungo esercizio dell'opposizione al verificarsi della storia era ormai scaduto ad abitudine, funzionavano come un reagente nelle coscienze degli scrittori, facendo esplodere speranze da gran tempo coltivate e delusioni già altre volte patite. Mentre dunque la scelta di particolari zone della nostra narrativa si è venuta imponendo da sola, senza il personale e pregiudiziale intervento di chi scrive, l'uso chiaramente storiografico, che di quella narrativa si tenta, non vuole proporsi più o meno polemicamente come l'unico possibile secondo un tipo d'interpretazione volgarizzato anche da noi dal famoso «Menabò 9», impostato di comune intesa da Vittorini e da Enzensberger; vuol essere solo *un* uso fra i tanti possibili, e se da una parte tien conto, vittorinianamente, che la vita di un paese si può conoscere attraverso gli elementi di coscienza e di giudizio che la letteratura contiene o suggerisce, d'altra parte cerca di non dimenticare che la condizione dell'artista è per definizione 'precaria', cioè sempre in discussione essa stessa, e che un corretto uso storiografico della letteratura è quello che non solo misura la rispondenza della letteratura ai fatti, come letteratura che contesta se stessa, ma anche la rispondenza dei fatti alla letteratura, come letteratura che contesta la storia ed esercita l'opposizione proprio nella forma vittoriniana della *progettazione*: cioè dello sguardo in avanti, e del recupero del passato come fermento, non come deposito.

Le conversazioni critiche, condotte secondo il metodo già collaudato in un nostro precedente libro², percorrono quindi i rapporti con la storia lungo i quali l'opera di ciascun narratore riceveva e proponeva temi e problemi.

I due volumi di conversazioni critiche a cui accennavo in questa introduzione, e cioè *Il mestiere di poeta* e *La moglie del tiranno*, si sono attirati tra i diversi giudizi anche quello di aver adoperato un nuovo strumento di ricerca, messo a punto dai mass-media, cioè di aver levato dai bassifondi del rotocalco e della terza pagina l'intervista. Non so se sia vero. In verità, io ho sempre preferito parlare di conversazioni critiche invece che di interviste, per sottrarre all'espressione quel certo che di provvisorio, di superficiale, di soggetto a smentite. Come queste conversazioni critiche siano state condotte, sarà bene chiarirlo qui. Dunque: l'esercizio della critica letteraria militante su quotidiani e riviste mi ha portato a mettere insieme del materiale che invece di organizzare come raccolta di saggi e schede ho preferito usare come occasione per un confronto diretto tra il giudizio mio e le convinzioni dell'autore: come dire, tra critica e poetica. (Mi pareva, tra l'altro, che la seconda strada contenesse la prima). Sicché nelle conversazioni critiche che seguono sono compresi (ovviamente nella misura in cui esse possono dirsi riuscite) un ritratto critico dell'autore e il suo autoritratto. Ognuno degli scrittori qui inclusi ha ricevuto con anticipo il testo delle domande e delle questioni, messe per iscritto; la conversazione è stata registrata, e il testo derivatone gli è stato di nuovo mandato perché venisse reso stabile e definitivo. Sicché quanto è contenuto nelle pagine che seguono non riflette opinioni improvvisate né da parte mia né da parte dei miei interlocutori, anche se non per questo sfuggirà alla regola per cui ogni risultato critico è precisamente databile³.

² *Il mestiere di poeta*, conversazioni critiche con Jahier, Ungaretti, Sbarbaro, Palazzeschi, Valeri, Govoni, Betocchi, Montale, Quasimodo, Sinisgalli, Gatto, Caproni, Sereni, Zanzotto, Fortini, Luzi, Pasolini, Pignotti, Sanguineti, ed. Lerici, 1965.

³ Le conversazioni critiche che seguono vanno così datate: tranne quella con Calvino e la prima con Pasolini, son comprese tra l'estate-autunno del '66 (Pratolini) e la fine del '68 (Roversi); la prima con Pasolini risale al 1965; quella con Calvino appartiene all'inizio del '73, e in tale periodo furono aggiornate quelle con Moravia e Pratolini; quella con Bassani era stata aggiornata nel '72.

ALBERTO MORAVIA

Moravia non soffre in alcuna misura per la presenza del conversante e del registratore: meglio questo, dice, che lo stenografo, quasi a riprova che ha fiducia nella immagine obiettiva di sé purché non venga filtrata. Scalcia di continuo, non ha pace un secondo, afferra il microfono e lo maneggia e lo cambia continuamente di posizione. Le gambe, rigide e lente quando cammina, gli diventano mobilissime quando siede; le accavalla, le stende, stringe le ginocchia con le mani, le abbandona, si curva, parla a sé, poi scatta sull'interlocutore e parlando scruta con due occhi grigi freddi e metallici nascosti non sotto ma dietro le ciglia corte ma fitte e cespugliose sicché par che guardi dall'infinito.

Di profilo, si accentua fino a punta l'arco del naso semita. La voce ha scatti secchi e subito offesi e difensivi, propri di chi si è trovato come situazione normale al centro di scabrose polemiche e nemmeno s'accorge che il colloquio stavolta è un puro e neutro scambio di idee critiche. Tuttavia i moti son più di stizza che di rabbia, e gli scatti non toccano il grido ma il soffio: un soffio di sbuffi che gli gonfia le labbra brevi e strette, e le stacca ma non tanto che una leggera pellicola non mantenga un tratto di coesione, al mezzo della bocca senza saliva, tra il labbro superiore e l'inferiore. Le pupille passano senza motivo dallo sguardo assente all'insistenza per un attimo attenta e bloccata sugli oggetti vicini, il cane che entra ed esce, il libro a portata di mano, il foglio con le domande; ma è chiaro che il discorso ch'egli fa lo conduce su provocazioni antiche e altrui più che sulle mie, e difatti risponde alle domande assai prima che io le abbia terminate o, se le legge, assai prima di essere pervenuto alla fine e di averle quindi ben capite; poi si alza e scaccia il cane e chiude la porta, e il libro su cui s'era interessato sembrava attentamente lo ficca sotto i cuscini

su cui si siede. Quest'uomo è una specie di centralino ingolfato di chiamate: ci sono dei contatti e dei cortocircuiti dentro di lui, e a volte chiamando un numero ne risponde un altro, più volte c'è chi si inserisce nella linea senza essere interpellato. Egli se ne rende conto, anche perché io devo ricondurlo spesso all'argomento esatto della conversazione, ma non sembra preoccuparsene o arrabbiarsene e torna con abituata pazienza sul giusto binario: come chi faccia un lavoro ad orario, che l'importante è che venga l'ora di chiusura. C'è sempre una sfasatura tra la domanda mia e la risposta sua, come avverrebbe se fra noi due, seduti di fronte, ci fosse un oggetto e io gli chiedessi cos'è e lui me lo descrivesse visto dall'altra parte: egli sposta immancabilmente lo stile e il tono e perfino l'argomento su un binario che non è quello su cui si trovavano originariamente, e insomma ragiona per categorie esistenziali più che per categorie storiche, anzi più per dati empirici che per categorie, e mi nasce pertanto il sospetto che qualunque intervistatore, alle prese con Moravia, *dovrebbe*, sempre, sentire questo scatto del divario tra la domanda e la risposta. Al di là delle impressioni singole, una deduzione di fondo prende consistenza e conferma in me durante la conversazione: a Moravia gl'interessa la *dialettica*, ma non, se non in misura inconsapevole e senza traccia, la *forza* dell'uomo, e il suo *funzionamento* ma non la sua *funzione*. Al di là del suo vivere nella mondanità, del suo voler essere del giorno, e anzi come fermento che lo incita paradossalmente a polemiche anche provvisorie, c'è la consapevolezza di non aver legato il proprio nome all'interpretazione di una dinamica storicamente momentanea (e sia pure attuale) dell'uomo, ma di averne scoperto il nucleo riposto e centrale, e a questo punto c'è semmai da fargli il meritato rimprovero di mostrare implicitamente che non gl'interessa arrivare alla soluzione del problema se le strutture e sovrastrutture create dalla storia lo abbiano aiutato od ostacolato sulla strada che portava alla scoperta di questo nucleo non ulteriormente divisibile che è la forza e il movente nella storia umana. I rapporti con Dostoevskij li avverte ma non li esamina; le coincidenze tematiche con Freud le ammette in una forma che equivale ad un rifiuto; la captazione anticipata dei problemi esistenzialistici la confessa di provenienza istintuale e vagamente irriflessa.

CAMON Il suo primo romanzo uscì nel '29; il fascismo, allora, si era già mostrato nella sua pavida intolleranza nei riguardi della letteratura creativa? Lo chiedo perché, in fondo, il suo romanzo (nonostante la visione negativa della borghesia o di certa borghesia o della borghesia romana) fu lasciato circolare per cinque edizioni. Ciò significa forse che i suoi rapporti col fascismo cominciarono senza attriti?

MORAVIA Il fascismo nel '29 era ancora del tutto impreparato a condurre una politica culturale, e dico *ancora* perché *il fascismo era nato proprio come ignoranza nei riguardi della cultura*, e nello slogan «libro e moschetto», per dirla in parole povere, si celava il disprezzo per il libro e la preferenza per il moschetto. Oggi si parla del fascismo come di un fatto storico, di un periodo storico compatto e sempre identico a se stesso. Invece, ripeto, il fascismo della prima ora era agnostico in fatto di letteratura, quand'anche non dimostrasse per essa, addirittura, una qualche venatura di simpatia di origine vagamente dannunziana e futurista. L'atteggiamento anticulturale del fascismo cominciò praticamente attorno al '33, grosso modo al momento del 'patto d'acciaio', e andò aggravandosi sempre più. Già nel '20, però, oltre ai rapporti col fascismo, astratto e impersonale, c'erano per me e per diversi scrittori anche i rapporti col Duce Mussolini: e per me furono rapporti piuttosto cattivi.

CAMON Fin dall'inizio?

MORAVIA Fin dall'inizio. Mussolini non amò *Gli indifferenti*; e il fratello di Mussolini che era, credo, nella direzione della Casa Alpes che aveva pubblicato il libro, mi attaccò dicendo che io ero un «negatore di ogni valore umano». Ricordo ancora con esattezza la frase del fratello di Mussolini: «Bisogna sapere se la gioventù d'Italia deve leggere i libri di Remarque, distruttore della grandezza della guerra, di Dekobra, facile inventore di avventure per decadenti, e di Moravia, negatore di ogni valore umano». Questo avveniva nel 1930, e preannunciava la tempesta.

CAMON Ma cinque edizioni...

MORAVIA Lei mi parla di cinque edizioni: cinque edizioni non rappresentavano altro che cinque-seimila copie, perché ogni tiratura era appena un migliaio di copie. Nel '31, la ristampa del libro fu sospesa dalla Casa Alpes e più tardi passai alla casa editrice Corbaccio, credo verso il 1933. Più tardi, nel 1935, uscii con *Le ambi-*

zioni sbagliate. Nel frattempo però era stata istituita dal Ministero della Cultura una specie di censura e solo dopo molti sforzi il mio libro poté uscire: ma immediatamente fu dato l'ordine di non parlarne, e infatti il libro a tutt'oggi non ha avuto una sola critica. A partire da allora, la censura mi tolse a poco a poco il permesso di scrivere sui giornali, dove dal 1940 firmai con lo pseudonimo di Pseudo, e finì con l'impedire l'uscita di *Agostino*, che era pronto fin dal 1941 e apparirà solo nel '44, sotto i tedeschi.

A questo punto, dovrei fare una considerazione di carattere generale: noi oggi abbiamo una burocrazia educata sotto il fascismo, ma il fascismo aveva a sua volta una burocrazia educata nella libertà del regime liberale. Perciò nessun regime, democratico o dittatoriale, è, fin dai suoi inizi, totalmente democratico o totalmente dittatoriale.

In principio dal punto di vista culturale il fascismo era più aperto: c'era l'illusione, che era propria anche della borghesia, che la letteratura poteva essere lasciata libera, con la riserva però che essa avrebbe dovuto essere ottimista, sana e ottimista, in quanto l'Italia era sana e ottimista: questo era un corollario molto semplice. Riassumendo: non ci sono state certo in Italia, nei riguardi della letteratura, delle misure repressive come nella Russia di Stalin o nella Germania di Hitler, però c'è stato un tentativo di controllo, e io penso che se il fascismo avesse continuato sarebbe diventato oppressivo e intollerante esattamente come il nazismo.

CAMON Quindi, al tempo degli *Indifferenti* l'attenzione del regime era ancora scarsa e sprovvista. Non si trattò subito di rapporti sfavorevoli.

MORAVIA No, come dicevo, *Gli indifferenti* furono accolti da un successo enorme, e presero in contropiede lo stesso fascismo che fin allora non si era mai occupato di libri perché i libri non si vendevano in Italia: lei non ha una idea in che razza di miseria culturale e sociale viveva l'Italia fascista. Di un libro si vendevano pochissime copie; la borghesia leggeva poco; il popolo, nulla. Erano anni e anni che non si verificava un successo come quello ottenuto dal mio libro (e ripeto: 'successo' entro l'area delle possibilità di allora). Era dal tempo di D'Annunzio.

Il fascismo era abituato ad un'atmosfera letteraria talmente depressa, talmente asfittica che non attribuiva alcuna importanza

alla letteratura. La considerava un'attività bizzarra, decorativa e innocua, anche per la sua incapacità, in Italia addirittura secolare, di esercitare una influenza qualsiasi sulla società. Quando uscì la «Ronda», cioè poco prima del mio primo libro, non esisteva da noi una grande casa editrice, non esisteva una organizzazione di vendita, era il momento della massima depressione della cultura italiana. Infatti, per una strana coincidenza, nel 1927-28, la casa editrice della «Voce» era morta, Zanichelli si limitava a ristampare Carducci, ancora non c'era Mondadori, e Laterza pubblicava soltanto Croce e pochi altri autori. In edicola c'era soltanto la «Domenica del Corriere». Voi altri non potete farvi un'idea dello squallore atroce dell'Italia fascista. La letteratura si era, scusi il termine, tagliati i testicoli da sé prima ancora che il fascismo venisse, con quella specie di 'riduzione al formalismo' o, come si diceva allora, di 'rappel à l'ordre' che fu, di fatto, l'operazione infausta, provinciale e meschina che andò sotto il nome di rondismo. Da una parte il pubblico non leggeva niente, dall'altra i letterati s'erano buttati su esercitazioni puramente formali oppure di ripulimento dopo l'alluvione dannunziana. Quando venne il fascismo, la letteratura italiana era già allineata su posizioni così conservatrici oppure così disperate che non c'era più niente da sopprimere né da controllare. Quelli della «Ronda» non avevano nulla da obiettare, si limitavano a fare un lavoro decoroso e finirono tutti accademici; gli altri, per esempio grandi scrittori come Pea e Palazzeschi o grandi poeti come Montale, Ungaretti e Saba, aspettavano. Erano anni di retorica ufficiale e di attesa. *Gli indifferenti* in un certo senso furono il campanello di allarme: fecero capire che l'attesa stava per finire e che la letteratura poteva dare delle noie. Infatti pochi anni dopo venne lo scontro tra fascismo e letteratura e i rapporti andarono sempre più peggiorando, anche se molto lentamente. Il culmine di questo 'blocco delle idee' operato dal fascismo si ebbe attorno al '42, quando la censura, per la nota legge la quale vuole che l'uso sviluppi l'organo, parve veramente decisa a non lasciar passare praticamente più nulla.

CAMON A questo punto è spontaneo il passaggio ad un argomento in cui sarà preziosa la sua testimonianza. La polemica con Sartre era contro la scelta degli impegnati, e in favore di una concezione per

cui lo scrittore, in quanto tale, non modifica il mondo, ma lo rappresenta. Faccio mie, provvisoriamente, le probabili obiezioni dell'altra parte: dove comincia e dove finisce, allora, la responsabilità dello scrittore? Lo scrittore sarà sempre, per la Storia, un testimone, e mai un accusato? Se c'è una responsabilità, è soltanto una responsabilità di testimonianza?

MORAVIA Io ero contrario alla tesi di Sartre, e sono tuttora contrario, per diverse ragioni. Anzitutto perché ero vissuto vent'anni sotto il fascismo, e non potevo non sapere che il fascismo, se la polemica fosse stata fatta al suo tempo, avrebbe avuto buon gioco a dire: «Siete impegnati?, allora impegnatevi a favore dello Stato, il quale rappresenta i valori dell'umanità». Lo Stato può sempre chiedere a uno che si dichiara per l'impegno: «Allora mettiti dalla mia parte». Infatti, se la letteratura si impegna, corre il rischio continuo di essere trasformata in propaganda, vale a dire di essere invitata a mettere il proprio impegno, volta per volta, al servizio dello Stato cattolico come nella Spagna di Franco, dello Stato etico hegeliano-gentiliano come nell'Italia fascista o nella Germania nazista, dello Stato marxista come nella Russia di Stalin. Perciò l'impegno è pericoloso, perché, mentre si può proporre in un paese come la Francia, che ha sempre avuto la possibilità di alternative politiche, o, al limite, del doppio gioco intellettuale come oggi con De Gaulle, in un paese totalitario l'impegno finisce per significare semplicemente mettersi nelle mani dello Stato. Questa è la prima ragione della mia avversione alle tesi di Sartre. La seconda è la seguente: io ero contro l'impegno, e lo sono tuttora, perché pensavo, e penso ancora, che i romanzi impegnati sono dei *brutti* romanzi e delle *cattive* opere di propaganda, cioè non salvano né le ragioni dell'arte, ovviamente, né le ragioni della politica.

Tuttavia, a chi senta la necessità dell'impegno la letteratura fornisce degli strumenti adatti: il libello, il saggio, l'articolo di giornale, il discorso di piazza. Ma questa è la *letteratura*. *L'arte* è un'altra cosa.

CAMON Cioè, l'impegno può esplicitarsi attraverso la letteratura-letteratura. Sartre diceva ben altro.

MORAVIA Sartre voleva dire un'altra cosa: che *tutta* l'arte doveva essere politicizzata. E questo io non me la sento di sostenerlo, perché so che dall'impegno non può venir fuori che della pessima letteratura. Come per esempio quella dello stesso Sartre, il quale del resto alla

fine è stato coerente: si è dedicato completamente all'impegno e ha smesso di scrivere romanzi. Queste son le ragioni per cui sono sempre stato contrario al realismo socialista, cioè all'impegno nell'arte come è stato teorizzato in URSS e negli altri paesi comunisti.

CAMON Allora cade matematicamente la seconda parte della domanda, dove cominci e dove finisca la responsabilità dello scrittore.

MORAVIA Rispondo lo stesso: per me lo scrittore è un cittadino come tutti gli altri, e come tutti gli altri, se è necessario, deve difendere la sua libertà e la libertà del popolo in mezzo al quale si è trovato a nascere, magari a fucilate. Sul piano della vita sociale, insomma, è un cittadino come gli altri, senza attributi di privilegio. Invece in Sartre c'è l'idea, tipicamente illuminista e francese, che lo *scrittore è un cittadino privilegiato*, il quale però, proprio in quanto ha dei privilegi, ha anche dei maggiori doveri. In altri termini: Sartre è un illuminista in ritardo, cioè ritiene ancora che *il letterato sia veramente la testa pensante del paese*. Forse è vero in Francia, non certo in Italia. In Italia i letterati sono dei professionisti come gli altri, con una forte tendenza alla specializzazione, alla apoliticità e all'agnosticismo in fatto di pensiero.

D'altra parte in Italia la letteratura non ha alcuna funzione sociale, come del resto anche in Inghilterra o in America. Soltanto in Francia la letteratura costituisce il filtro attraverso il quale vengono passati tutti i problemi, da quelli della letteratura stessa fino a quelli politici e sociali. Quel che dice Sartre, quindi, può andar bene, tutt'al più, in Francia. Da noi non significa niente. Da noi lo scrittore, in obbedienza ai superiori doveri di cui lo carica Sartre, andrebbe allo sbaraglio senza aver nulla in cambio, e senza essere sostenuto da nessuno dal momento che, ripeto, non esiste per lui la contropartita di particolari privilegi.

CAMON Uno stadio tipico dei suoi protagonisti, quello di personaggi-spettatori, con un pezzo di cervello al posto del cuore, è in fondo il ponte di comunicazione tra le formulazioni critiche riassuntive pronunciate per abbracciare la posizione morale sua e di autori a lei vicini: negativismo etico, nullismo morale, assurdisimo. La seconda fu pronunciata per Sartre. L'ultima per Camus. Furon notate precise coincidenze tra *Gli indifferenti* e *La nausea*, che è di un decennio più tarda: e le coincidenze furon dette inesplicabili.

Può fornire una chiave la constatazione di un clima storico europeo non molto differenziato né frazionato, uscito dallo scarto dei valori generali che avevano costituito la impalcatura della storia, e quindi da una totale indifferenza proprio come noia esistenziale?

MORAVIA Sì, è vero senz'altro. Io credo che si possa anzi portare più avanti il suo discorso, e affermare che *Gli indifferenti* è il primo libro esistenzialistico uscito in Europa. Ciò è dipeso, secondo me, da due ragioni, una di ordine storico, e l'altra di specie letteraria.

Affrontando subito quest'ultima, debbo dire, come del resto la critica ha ben visto, che il mio maestro è stato Dostoevskij, e Dostoevskij è certamente un autore esistenzialista *ante litteram*.

CAMON Lo fece Solmi, il nome di Dostoevskij.

MORAVIA È veramente il solo romanziere che abbia esercitato una profonda influenza su di me. Anche Manzoni. Ma soprattutto Dostoevskij.

CAMON È stata, quella di Dostoevskij, una delle prime letture?

MORAVIA Diciamo una delle prime letture importanti: ho letto *Delitto e castigo* a undici anni. Per tornare al nostro discorso, la prima ragione dell'esistenzialismo precoce degli *Indifferenti*, quella che ho definito di ordine storico, va ricercata nel fatto che allora la situazione generale della cultura europea portava irresistibilmente gli scrittori a sboccare su posizioni esistenzialistiche, unico ancoraggio nella generale crisi di valori. Perché, per usare un'espressione concisa e rigida come uno slogan, la vera crisi della civiltà e della cultura europea non è stata nel 1945, ma è stata nel 1910 e tocca il suo acme nel 1920. È stato allora e non prima e neppure dopo che è stato liquidato l'Ottocento. Del resto le avanguardie storiche si situano con significativa precisione in quell'arco di tempo, con le loro eversioni e distruzioni omologhe delle eversioni e distruzioni apportate dalla guerra. L'Europa non s'è mai più riavuta... per fortuna; dico 'non s'è riavuta per fortuna' nel senso che per fortuna non è tornata né tornerà mai più ad essere quella cosa insopportabile che è un continente *potente* ossia composto di cosiddette *potenze*.

CAMON Ma cosa comportò esattamente, nel 1910-20, la crisi dei valori?

MORAVIA Ovviamente si trattò dei valori, diciamo così, *normativi*. E senza di questi sembra inevitabile che l'umanità trasformi in

‘valori’ dei feticci: il denaro, il consumo, il potere, la forza, la produzione, il sesso, la conservazione della specie ecc. ecc. Cioè, in fondo, a ben guardare, i frammenti, le scheggie, i frantumi della cosiddetta ‘esistenza’. Ma in quegli anni in cui cominciavo il mio lavoro di scrittore, maturavano pure da una parte la fortuna di Pirandello, il quale, per così dire, istituzionalizzava il crollo dei valori normativi, dall’altra quella di Freud, che invece preparava il terreno per tutte quelle conoscenze e tentativi di conoscenza che, in questi ultimi anni, sono confluiti nel *nuovo umanesimo* delle cosiddette scienze umane. *La crisi del 1910-1920 insomma è stata la crisi dell’umanesimo tradizionale*. Da allora, molto lentamente, si è venuta formando una nuova conoscenza dell’uomo, sicché forse – come dice Foucault – per la prima volta si sa cos’è l’uomo: prima c’era l’*idea* dell’uomo, come dovrebbe essere e non è, mentre adesso si sa per lo meno che cosa fa l’uomo quando lavora, quando fa l’amore, quando muore, chi l’ha messo al mondo, quali sono i precedenti della società in cui vive. Perciò nel 1910 c’è stata in fondo un’opera di paziente *ricostituzione*, per una conoscenza umile ma positiva dell’uomo. Ma in principio ci furono l’indifferenza, la nausea, la noia.

CAMON Questo giustifica, ed è a sua volta provato da certe correlazioni con Sartre, dal rapporto logico fra ‘nausea’ e ‘noia’. L’indifferenza, in fondo, non poteva portare che alla ‘noia’, la ‘nausea’ è un’altra cosa, ma un rapporto logico-cronico è innegabile.

MORAVIA Certo, non lo nego; il fondo storico era uno solo: nausea, noia, indifferenza nei riguardi dell’umanesimo tradizionale. Esce per primo *Gli indifferenti*, poi *La nausea*, poi *L’Étranger*: ma dicono la stessa cosa.

CAMON Bompiani rilanciò il suo primo romanzo, venti anni dopo la prima uscita, con una fascetta che diceva: «L’inizio del neorealismo». Non l’ho vista, quell’edizione, e trovo l’accento nelle note bibliografiche di qualche testo. Ma mi piacerebbe sapere se la dizione era autorizzata, e insomma in che misura si giudica compreso nel moto che si dice neorealismo. Perché non bisogna dimenticare che c’era chi interpretava l’opera in una chiave esistenzialistico-freudiana.

MORAVIA Quella fu un’idea dell’editore che io non condivido affatto. Neorealisti, cioè documentaristi e autobiografici a livello lirico, erano i romanzi di Vittorini, di Pavese. *Gli indifferenti* non era

un romanzo neorealista, era un romanzo espressionistico-esistenzialistico. D'altra parte il neorealismo non mi ha mai interessato. Oltre tutto non credo che esista veramente un neorealismo letterario. Esiste soltanto un neorealismo cinematografico.

CAMON A proposito di questa 'scoperta' del nucleo indivisibile dell'uomo come sessualità, la critica, che s'aspettava di vederla coincidere con la scoperta di Freud, è rimasta stupita dalle sue dichiarazioni, puntualmente ripetute, per cui Freud lo avrebbe conosciuto non subito e non mai a fondo. Miotto sembra pensarla diversamente, ed è anzi tentato di pronunciare un giudizio estetico sulla *Disubbidienza* partendo da premesse psicanalitiche. Della stessa idea è Saba, che leggendo *Agostino* ipotizza nell'autore una visione-trauma non emersa dalla soglia della coscienza ma sepolta in un tempo per così dire preistorico. Anche Fernandez scopriva nella sua opera il primo innesto dell'arte con la psicanalisi, così netto e logico che senza Freud sarebbe inspiegabile. Lei non accetta queste conclusioni, o ipotesi che dir si vogliono?

MORAVIA Se io avessi applicato Freud, non avrei scritto i libri che ho scritto, ossia dei libri ch'io credo e spero poetici. Che vuol dire questo? Che i miei strumenti di conoscenza non sono scientifici. Ho letto Freud, certo, come ho letto Marx, Nietzsche, Wittgenstein, ma al momento di scrivere non ho pensato a Freud, ho pensato che stavo di fronte ad un foglio di carta bianca e che dovevo scrivere. Del resto, un conto è la scienza e un altro l'immaginazione; e la psicanalisi è un modo di conoscenza scientifico. Ora, qual è la differenza tra le due operazioni, quella scientifica e quella della immaginazione? Quella della immaginazione può essere anche perfettamente chiara e razionale, però nel fondo è pur sempre ambigua; invece quella scientifica non lo è: se dice una cosa, è quella e nessun'altra. Mettere il freudismo nel romanzo è come metterci la chimica, la fisica: come se invece di scrivere «bevve un bicchiere d'acqua» scrivessi «bevve una precisa quantità di H₂O». È il tipo di linguaggio quello che assicura all'opera letteraria l'*ambiguità* di cui l'arte non può fare a meno.

CAMON Non discuto, ma c'è un *procedimento* e un'*esperienza* di tipo freudiano che si può riscontrare nelle sue opere.

MORAVIA Rispondo con un aneddoto. Durante la mia seconda visita in America, alcuni critici osservarono che nell'*Amore coniu-*

gale io avevo rappresentato un complesso di castrazione (pensavano alla scena del barbiere col rasoio): «Quello», dicevano, «è un testo perfetto sul complesso di castrazione»; e dicevano pure che *Agostino* è un testo perfetto sul complesso di Edipo. Può darsi. Ma quando io li scrissi pensavo di scrivere passo passo, con estrema pazienza e scrupolo di verità, *qualcosa di reale*, che sapevo reale: non applicare le teorie di Freud.

Insomma: *Agostino* – ma il discorso vale per ogni mio personaggio – *rispetto al freudismo, è induttivo, non deduttivo: non ho dedotto Agostino dalla lettura di Freud, ma l'ho indotto dall'esperienza di vita che mi è propria.*

CAMON In un saggio di vent'anni fa (1946) il Pancrazi indicava per una collocazione storico-culturale della sua opera una zona che aveva i caratteri della tradizione naturalistica e veristica, e confinava, da un lato, con Dostoevskij.

MORAVIA Il riferimento a Dostoevskij risponde a verità; quello naturalistico-veristico no, per niente. L'ho già detto, i miei veri maestri sono stati Dostoevskij da una parte, e dall'altra autori come Manzoni, certi classici e persino Joyce. S'immagini che quando scrivevo *Gli indifferenti* non avevo ancora letto Flaubert. Zola l'ho letto per la prima volta l'altr'anno. Avevo scorso Maupassant, ma non mi piaceva. Le mie letture – devo dirlo, una volta per tutte – sono state: Dostoevskij; Gogol; il romanzo russo in genere (tutto, ma Tolstoj meno di Dostoevskij e di Gogol); il romanzo antico: Petronio, Apuleio (soprattutto); il teatro classico: Molière, Shakespeare, Goldoni (molto Goldoni); Manzoni, Boccaccio, Dickens (un po'); Balzac (un po'); Stendhal (molto). E poi naturalmente i poeti: Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé, Apollinaire, Leopardi, Coleridge, Eliot ecc. ecc.

CAMON Per gran parte del nostro colloquio, abbiamo parlato di cultura in una accezione ed in contesti tali che il termine cultura collimava con società. Lei scrisse, un anno fa, che l'itinerario della sua rivista «Nuovi argomenti» aveva sperimentato, nell'incontro dei diversi interessi che il tempo, anzi i tempi presentavano, come i temi della società fossero i temi della cultura. Si intendeva cultura di sinistra. Che oggi questa situazione sia entrata in una rapida e violenta crisi, che la cultura di sinistra (usiamo questo termine di

comodo, non intendendolo ovviamente nel senso di marxismo) si mostri inadeguata o sfasata rispetto alla storia, è concetto che mi pare lei ammetta.

MORAVIA L'itinerario della mia rivista è stato, non diciamo spezzato, ma diviso in due serie. La prima serie era cominciata nel '53, e indubbiamente rispecchiava interessi di quegli anni: ospitava inchieste sociali, e molti saggi nati dall'area politica. Questa direttrice non è stata abbandonata, intendiamoci, perché la rivista continuerà ad avere sempre una parte dedicata ai problemi sociali e politici. Ma innegabilmente c'è stato un fatto abbastanza nuovo e di vasta importanza tra il Cinquanta ed oggi: l'apparizione di quello che viene chiamato di solito 'nuovo umanesimo', ossia le scienze umane, le quali stanno provocando, come ho già detto, la riscoperta dell'uomo in senso reale. Finché è durata la prima serie della mia rivista, il marxismo era innegabilmente predominante nella cultura italiana: o se non proprio il marxismo vero, per lo meno il surrogato nazionale del marxismo; oggi invece, a quanto pare, si sente il bisogno di integrare il marxismo con le suddette 'scienze umane': ma occorre avvertire che si tratta di una integrazione, non di una sostituzione.

CAMON Quello che, nella formulazione che lei ha dato nella sua rivista, inaugurando la nuova serie, è un concetto su cui mi parrebbe di dover soffermare la conversazione, è la prevedibilità che la vittoria delle ideologie di sinistra era soltanto apparente, e che la loro sostanziale sconfitta era già implicita nella sconfitta di Hitler e del nazismo.

MORAVIA Quando scrissi l'articolo cui ora lei si riferisce, io partivo da una ipotesi, questa: che le filosofie sistematiche avessero ricevuto una specie di sconfitta proprio dalla sconfitta della Germania che è la patria, appunto, delle filosofie sistematiche. *La sconfitta della Germania portò a uno screditamento di tutte le filosofie sistematiche.*

CAMON E quindi anche del marxismo?

MORAVIA Sì: ripeto, di tutte le filosofie che *pretendono di spiegare il mondo una volta per sempre, cioè di esaurirlo.*

La crisi del marxismo, o meglio l'indizio più importante di una crisi del marxismo, va ravvisato principalmente in quello che avvenne nel '56, nei fatti, cioè, di Budapest e Suez. Non che sia stato allora sconfitto direttamente il marxismo; semmai la sconfitta riguardò 'tutte' le politiche e dunque anche quella del marxismo. In quell'oc-

casione anche la politica, per intenderci, orientale, non si dimostrò diversa da quella occidentale: ambedue mostrarono di avere degli *interessi* da difendere prima ancora che degli *ideali* da affermare. Da quel momento credo che cominci, o s'accentui, il disgusto per la politicizzazione della vita. Lo dissi l'altra estate nell'«Espresso»; e i giornali comunisti mi attaccarono violentemente. Ma io non dissi in sostanza niente, se non che *l'alienazione dell'uomo era sì un effetto del sistema capitalista, ma era anche inerente a qualsiasi civiltà industriale. Ora questo problema non è stato risolto, né mi sembra che possa esser risolto, almeno per ora, né dai capitalisti né dai comunisti.*

CAMON Il marxismo è, resta, come dice lei, «se non il solo (e in questo è dato vedere una violenta critica al dogmatismo del comunismo al potere) uno degli strumenti più idonei ad afferrare il reale». La svolta che lei ha impresso alla rivista, inaugurando la nuova serie che vedeva l'entrata di Pasolini nella direzione, mira appunto ad una simbiosi tra questi mezzi. Non le chiedo una previsione sui risultati; ma un pensiero sul modo di attuazione di questa simbiosi.

La cultura occidentale ha elaborato mezzi e metodi di conoscenza che si mostrano, a prima vista, inconciliabili col marxismo.

MORAVIA Io credo che siano conciliabili, invece. Per me, per esempio, non c'è nessuna incompatibilità fra il marxismo e l'antropologia strutturale oppure la psicanalisi: il marxismo, inteso in senso diagnostico e sociologico, non è in contrasto con nessuna scienza umana.

CAMON Non avevo pensato anzitutto alla sociologia perché allora avrei dovuto attendermi nella redazione della rivista un rimpasto con l'immissione di elementi versati nelle scienze umane. E non ce li vedo.

MORAVIA Lo so, ma questi elementi dove sono? Le riviste si fanno *in loco*. Rappresentanti delle scienze umane ce ne sono in Italia, ma sono eccessivamente specializzati. In Italia, le scienze umane sono in fondo una specie di riserva di caccia dei 'professori'. Ma una riserva di caccia in cui non ci siano che animali impagliati.

CAMON A lei questo ripugna molto?

MORAVIA Moltissimo. Ciò che viene elaborato dal mondo accademico è troppo spesso accademico nell'accezione ormai corrente e negativa della parola. Non voglio far nomi. Quelli che trattano

queste materie in Italia, lo fanno in maniera ben diversa da come avviene in Francia, in Inghilterra, in America.

CAMON È impressione immediata che sia diverso il trattamento che lei riserva al personaggio borghese e al personaggio popolare. Entro un quadro moralmente negativo, dominato dalla aridità morale, l'uomo del popolo ha una riserva di reazioni che il borghese ignora. La situazione borghese, come viziata dalla mancanza di consapevolezza e di vitalità, non è esente da un attributo di colpa.

MORAVIA Il popolo ha dalla sua la nota dell'*autenticità*. L'autenticità è l'equivalente nel campo, diciamo, morale-psicologico, della verità nel campo intellettuale: l'intellettuale ha la verità e il popolano ha l'autenticità.

CAMON Quando lei parla di borghesia, pensa ad una *certa* borghesia o alla borghesia romana?

MORAVIA No, mai. Penso a *tutta* la borghesia. Non penso che ci sia una differenza tra borghesia italiana e borghesia straniera. La borghesia è una classe universale. Naturalmente ci sono delle differenze, la principale è tra le borghesie che hanno fatto il fascismo e quelle che non l'hanno fatto. Il fascismo è un delitto, ma è un delitto soprattutto 'contro' la borghesia, che ha ricevuto le sue carte di nobiltà dalla Rivoluzione francese. Una borghesia che tien su Franco, o Salazar, o fa il colpo di Stato dei generali greci, rinnega se stessa.

CAMON Ma qual è la situazione borghese? Chi è il borghese? Deve trattarsi, ovviamente, di colui che è arrivato ad una posizione di dominio, emergendo da uno stadio in cui la vita aveva ancora un sapore e un significato, finendo per essere condizionato e alla fine dominato dalla sua stessa situazione. Ma da quale potere è caratterizzata in primo luogo questa sua situazione?

MORAVIA In primo luogo, non dal potere politico o dal privilegio sociale, ma dal potere economico. Dal denaro. Dal profitto.

CAMON A questo punto, si poteva verificare all'interno della sua tematica la scoperta di un motivo politico che però non credo di rinvenire. La classe borghese, in altre parole, non mi appare impegnata a conservare la gestione della sua condizione di privilegio: non è impegnata in nulla. È esatto questo discorso? In caso affermativo, è dunque anche modificato, nell'assunzione che ne fa lei, il significato del concetto di classe, che non sfocerebbe nel concetto di lotta di classe?

MORAVIA Dunque, secondo lei, il concetto di classe nei miei romanzi non porta ad una descrizione della lotta di classe. [Pausa] È vero. Ma è vero appunto perché non credo che il romanzo debba essere opera di propaganda. Io mi considero marxista nel senso che sono convinto che senza la diagnosi marxista non si può capire niente della società. Quanto alla terapeutica marxista, il discorso che bisognerebbe fare è che questa terapeutica varia da paese a paese: in altre parole, ci sono tanti marxismi. I quattro marxismi di Cina, Russia, Cuba e Jugoslavia son diversi in misura tale che non potrebbero esserlo di più.

CAMON Vorrei ora deviare il discorso su un tema che lei ha appena sfiorato rispondendo alle dieci domande su «Neocapitalismo e letteratura» in «Nuovi argomenti». Lei osserva, in quella sede, che c'è una strettissima somiglianza fra la natura e la civiltà industriale: ambedue producono in massa e in serie, ambedue producono per consumare, e consumano per produrre, ambedue infine producono oggetti che non devono durare. Tuttavia, la sua domanda, come mai la sardina che lascia cadere noncurante e feroce i suoi milioni di uova nella profondità del mare, ci dà il senso di una provvidenza in atto, mentre i gesti meccanici e identici degli operai addetti ad una catena di lavorazione ci danno un senso di follia-morte, la sua domanda dovrebbe generarne un'altra, e cioè se non è da giudicarsi una fine della storia questa morte, questa civiltà che non ha per scopo l'uomo ma se stessa.

MORAVIA Quel mio saggio, da cui lei parte ora, doveva essere l'introduzione all'*Attenzione*. Lo tolsi perché mi rendeva troppo complicato un romanzo già sovraccarico concettualmente. Quello che volevo dire è che la storia è una concezione umanistica, legata all'arco della vita umana, legata cioè all'idea della nascita, esistenza e morte dell'uomo. Quanto dire che la storia è modellata sull'uomo. (Quando si parla di storia si intende storia europea. Gli asiatici non hanno storia nel nostro senso, o meglio non hanno il senso della storia: quando i cinesi dicono che «Shakespeare è un borghese», non fanno l'operazione rischiosa e stravagante di proiettare quattro secoli indietro un giudizio politico attuale; più semplicemente non si rendono conto che son passati quattro secoli: per loro Shakespeare è un 'libro'). Il concetto di storia insomma è umanistico; ma si è già

detto che l'umanesimo, quello tradizionale, è ormai in fase di liquidazione. Dal neocapitalismo, dalla grande industria è venuta una conseguenza che a molti potrà apparire mostruosa: il sistema produzione-consumo fa dell'uomo un semplice anello di congiunzione tra due cicli, gli toglie il ruolo di protagonista, mettendo l'accento su un processo che si ripete continuamente, come nella natura: questo *continuamente* non è, forse, senza fine; ma va tanto oltre la vita umana da proiettarla fuori dalla storia, in un'eternità ridotta all'alternanza ininterrotta delle due fasi della produzione e del consumo. Anche la natura fa così.

CAMON Allora, questa lunga ansa storica che può andare avanti per sempre è *naturale ma è umana*?

MORAVIA È naturale ed è umana, cioè è industriale.

CAMON E quindi, quest'ansa è un momento di non storia?

MORAVIA Io credo di sì. La civiltà tende irresistibilmente ad avviarsi fuori della storia. Ma forse, chissà, è bene che questo avvenga.

CAMON Questo discorso ha anche un risvolto letterario che direi tecnico. Dal momento che l'uomo «sente benissimo di non essere il fine della civiltà industriale», cioè è un oggetto e sa di essere un oggetto, non comporta ciò (faccio mia una delle dieci domande su «Neocapitalismo e letteratura») non comporta ciò la fine della psicologia, e i personaggi che vivono in questo clima non sono meglio raccontabili con le tecniche del *nouveau roman* che assomigliano molto alle tecniche della produzione industriale e moderna?

MORAVIA È un punto importante. Ma l'uomo, in quanto *sa* di essere un oggetto, non è un oggetto. È utile che ci sia il *nouveau roman*, il quale fissa un certo momento di questo processo e di questa proiezione fuori-storia. Esso *costituisce un tentativo di sottrazione del romanzo dal tempo, dalla durata*: ma mettere il romanzo fuori della durata vuol dire trasformare il romanzo in poema, in prosa, in saggio, o in poesia. *La durata invece è assolutamente indispensabile all'operazione narrativa*. C'è stata una specie di lotta tra letteratura da una parte e romanzo dall'altra: il romanzo nasce fuori della letteratura, come forma del giudizio morale e come durata: la letteratura invece non sa che farsene né della durata né del giudizio. Adesso siamo in piena letteratura: il romanzo è stato sconfitto.

(1967)

CAMON Parliamo un po' delle sue impressioni dalla Cina e dall'Africa, cioè dei suoi libri *La rivoluzione culturale in Cina ovvero il convitato di pietra*, che è del '67, e *A quale tribù appartieni?*, che è del '72. La Cina, che lei definì «una utopia realizzata, forse involontariamente, forse casualmente», appare come un monstrum storico. Oggi, dopo nuovi studi (non tanti, per la verità; non quanti il fenomeno meritava) e viaggi e resoconti, è ancora un modello senza copia. Lei mantiene dunque il suo giudizio?

MORAVIA Io sono andato in Cina due volte, a distanza di trent'anni una dall'altra: nel 1936 e nel 1967. Nel '67 c'era già stata la rivoluzione, e c'era la rivoluzione culturale. Alcune cose potei capirle, altre potei soltanto indovinarle. Oggi posso dire che non avevo visto falso. Ciò che mi colpì della rivoluzione cinese fu la sua diversità dal modello sovietico. Questa diversità dipende da una differenza d'impostazione del problema della rivoluzione industriale. In altre parole: nell'Unione Sovietica è stata data, al tempo di Stalin, la priorità alla produttività sull'uomo: c'è stata una fortissima, terribile pressione sulla società sovietica, perché realizzasse in pochi anni ciò che i paesi capitalisti, in generale, avevano realizzato in vari decenni. Questo ha permesso, sì, all'Unione Sovietica di crearsi le strutture industriali, e di affrontare la Seconda Guerra Mondiale in condizioni di non inferiorità assoluta, però ha avuto un costo umano terrificante. L'idea dei cinesi è stata invece quella di dar la priorità all'uomo sulla rivoluzione industriale, cioè di far coincidere lo sviluppo industriale con lo sviluppo agricolo, di far in modo che non fossero i contadini a pagare il prezzo della rivoluzione industriale, cittadina. Di qui il grande ritardo nella creazione della struttura industriale, ritardo che la Cina d'altra parte si può permettere perché è un mondo a sé. Questo è il lato più originale della rivoluzione cinese: il lato del suo *umanesimo*.

CAMON O, in altri termini, quello che chiamiamo maoismo in contrapposizione allo stalinismo. La contrapposizione però la facciamo noi: perché i maoisti sostengono che Stalin fu una grande figura, e i cinesi di casa nostra gli fanno eco.

Ma passiamo all'Africa. Cos'è che l'attrae, dell'Africa, dove lei ritorna puntualmente e ripetutamente? Un'alternativa (possibile o mancata) alla civiltà europea? O l'esempio di una civiltà aurorale, di una specie di preistoria? (e allora: di concezione europea?).

MORAVIA L'Africa è un'alternativa all'Europa perché è un *monumento della natura* (l'Europa è un *monumento dell'uomo*). Come europeo, sento molto questo bisogno della natura; l'Africa lo può soddisfare, questo bisogno, ancora oggi. Quando dico natura non intendo paesaggio: il paesaggio non è ancora natura. La seconda ragione che mi attrae all'Africa è la mia concezione della storia, della cultura in Africa. La mia convinzione è questa: quando parlo di *preistoria*, nel libro, voglio dire semplicemente che la preistoria è quel tempo in cui la lotta dell'uomo è contro la natura, non contro un altro uomo. La storia è il rapporto tra uomo e uomo, paese e paese, città e città, Stato e Stato; invece la preistoria è il rapporto (lotta, contrasto) tra l'uomo e ciò che si chiama natura, in senso tradizionale...

CAMON Ma questo rapporto, proprio in quanto lotta e contrasto, è già storia.

MORAVIA Ma non ha ancora i caratteri della storia come s'intende correntemente, in Europa: la storia come svolgimento dei rapporti interumani. La terza ragione che mi attrae in Africa son gli africani, che sono il risultato dei precedenti due dati: del dato preistorico (nel significato che ho detto ora) e del dato naturale. Gli africani sono il complemento degli europei, sono l'altro dell'europeo: cosa che non si può dire degli asiatici: l'asiatico è diverso, non integra l'europeo.

CAMON Ma tutto questo non è in Africa abbastanza provvisorio? Non è uno stadio già in via di modificazione? L'Africa non le è parsa incanalata verso una storia di tipo nostro, europeo, occidentale?

MORAVIA Sì, in parte è vero. I popoli africani amministrano la loro libertà, la loro autonomia in un modo che equivale a metterle nella tradizione europea, cioè del nazionalismo. Però ancora non si può dire se i nazionalismi africani avranno gli stessi caratteri di quelli europei, perché in Africa la 'nazione' è molto problematica: proprio per questo, anzi, il nazionalismo africano ha acquistato subito dei caratteri eccessivi.

CAMON Più che di stati, intendevo parlare di economia.

MORAVIA No, l'economia tende a rassomigliare molto a quella dell'America Latina: è un'economia di sfruttamento, con tutti i fenomeni malsani tipici del Sudamerica: grandi città sul mare, con bidonville, con un proletariato urbano completamente sradicato, e,

dietro, la macchia, la foresta. Nello stesso modo il Brasile è tutto sulla costa: dentro non ha che solitudine.

CAMON Leggendo il suo libro di resoconti dall'Africa, mi domandavo: come mai Moravia parla di 'cultura africana', di 'preistoria dell'Africa', e non conclude per una soluzione africana, cioè panafricana, anzi la smentisce come impossibile?

MORAVIA Questa soluzione effettivamente si prospettava una volta, ora non appare più possibile. L'Africa nera, prima del colonialismo, era un unico immenso territorio con tante tribù, che si coagulavano in effimeri imperi o regni attorno a capi o famiglie che poi svanivano. Il colonialismo aveva creato, per i suoi interessi, una quantità di nazioni, cioè le colonie, limitate secondo l'arbitrio più completo. I limiti delle tribù non corrispondono ai limiti delle colonie. Ora, gli africani hanno conservato questi confini completamente convenzionali: questo sta a dimostrare la spinta, la forza del nazionalismo in tutto il mondo. Ricordo che Debray disse in una lettera che non si poteva immaginare il socialismo senza il nazionalismo e viceversa. La guerra tra gli Ibo e la Nigeria non è che un esempio storico della sconfitta di una concezione tribale, a favore di un concetto di nazione insegnato dagli inglesi. Ma intendiamoci: rispetto alla precedente anarchia tribale, che si traduceva in una continua guerra, civile o intestina, forse per loro è un progresso la creazione di questa trentina di nazioni, e non potevano se non accettare i confini già tracciati dagli europei. È così che il Togo è un cuneo nel golfo di Guinea: uno Stato profondo 600 chilometri con un fronte sul mare di circa 50 chilometri: si corre per mezz'ora ed è finito il Togo.

CAMON Torniamo al discorso sulla Cina e su Mao. Esso porta con sé, al solito, un discorso sulla contestazione. A lei, che ha visto la rivoluzione culturale e s'è scontrato con la contestazione, io chiedo: non ha l'impressione che i nostri giovani (tranne pochi) non abbiano afferrato il senso della rivoluzione culturale e della rivoluzione in genere? Non voglio negare, con ciò, né sminuire l'importanza della loro opera in sede di costume, ma in sede politica sì.

MORAVIA C'è stata una apparentemente strana, ma non casuale, coincidenza tra la rivolta della gioventù occidentale contro il materialismo consumistico e la razionalizzazione della povertà da parte dei cinesi. La Cina, razionalizzando la propria povertà (cioè facen-

do di necessità virtù) si è trovata a coincidere con la rivolta della contestazione contro la ricchezza. Una delle nazioni più povere del mondo ha contestato dal di fuori la civiltà americana, del consumo; e dall'interno di questa civiltà, ricchissima, una parte della gioventù ha reagito a favore della povertà.

Quanto al carattere della contestazione, è verissimo che la contestazione ha influito molto più sul costume che politicamente, ma c'è un motivo. Proprio al successo nel costume è dovuto l'insuccesso in politica. Perché l'evoluzione del costume mira a delle posizioni assolute: il ritorno a certe forme religiose (lo zen, il buddismo, il tao, il cristianesimo stesso), il rifiuto della dissipazione, del materialismo, l'anelito alla fratellanza umana al di sopra delle classi: non sono traguardi sociali, sono al di qua o al di là del fatto sociale. Nel campo dei problemi sociali i giovani non avevano un progetto alternativo da fornire: lo stesso estremismo delle loro posizioni nel costume gl'impediva di avere poi un progetto politico possibile. La contestazione è come il romanticismo, il '68 è come il '48 (non a caso ci sono certe coincidenze esteriori, come le barbe e i capelli). Le nuove generazioni hanno fatto qualcosa di veramente importante; non potevano fare di più.

(1973)

VASCO PRATOLINI

I tratti salienti del carattere e del comportamento di Pratolini sono tipici di chi è ormai abituato a giudicare la storia come se lui ne fosse *naturalmente* escluso: parla del fascismo di un quarto di secolo fa con le definizioni icastiche e negativamente aneddotiche che applica poi all'industrialismo e al neocapitalismo contemporanei o alla degenerazione dei premi letterari o alla piega politica del momento. Il suo stesso starsene lungamente rintanato in pantofole, con una maglietta a mezze maniche, nello studio autosufficiente, con le sigarette e le pastiglie antitosse, è una spia del suo non sentirsi chiamato a partecipare se non per un giudizio sullo spettacolo che si svolge da sé. E il suo giudizio sulla storia e sul mondo è quanto mai deluso e avverso se portato sui fatti generali e diciamo di prima pagina, diventa invece tanto più aderente e affettivo quanto più si restringe alla cronaca antica e recente: tien dietro la poltrona, appesi al muro, tre enormi fotografie di Firenze antica, diciamo del tempo di Metello, e della sua infanzia ha un ricordo che non esterna mai completamente non tanto per ritegno quanto per gelosia. Oggi è ancora possibile parlare e intendersi con Pratolini (ma il discorso vale anche per tutti gli altri inclusi in questo libro) fin dal primo incontro, perché le sue elezioni nel campo della cultura e della politica e dell'arte e della storia sono quelle che erano generalmente ammesse nei due decenni passati e di cui non saremo, io credo, privati tanto presto, ma che oggi sono state non sconfitte ma provvisoriamente aggirate e messe in disparte dal dibattito culturale *ufficiale*: quello delle riviste letterarie di più eclatante innovazione, e dei gruppi d'avanguardia in via di disgregazione ma ormai infiltratisi nelle direzioni editoriali e nelle università: quanto basta loro per attribuirsi il ruolo di rappresentanti della nostra letteratura. C'è un artificio alla nascita di questa rappresentanza: è in un certo senso priva di autorizzazione, di delega, è un

potere che non ha superato la verifica dei poteri. In fondo, uno dei vecchi discorsi artificialmente costruiti dalla critica, se cioè Pratolini non sia per caso privo di una vera forza ideologica, non sarebbe nato, e sarebbe stato meglio, ove si fosse considerato che è illegittimo chiedere una ideologia capace di cogliere e consegnare il reale a un autore che non voleva accettare quel reale, e che insomma condannava e assolveva in obbedienza ad una ideologia che non era quella secondo la quale la storia si veniva svolgendo. Forse in pochi come in lui si avverte, nel colloquio, la coscienza che la storia non è più tale quando diventa ufficiale: alle polemiche recenti e agli insulti e alle accuse procurategli da *Allegoria e derisione* ha risposto e risponde con lettere private, convinto e in attesa che del libro si debba obiettivamente riparlare, e che la verità e il valore non emergono da conflitti di forze contemporanee, ma da quella visione che la storia acquista solo sui tempi lunghi. Rispetto a Moravia, tanto per fare un confronto, Pratolini è il primo esempio che venga in mente come di chi ragiona per categorie storiche e non esistenziali: perciò per lui la storia ha le sue premesse e le sue conseguenze: più bersagliato di Moravia dalla critica, in questi anni, Pratolini si mostra anche più sereno di lui, più fiducioso. Ha una visione della società più stratificata, più differenziata rispetto a Moravia; e ha anche il linguaggio di chi viene da esperienze e battaglie più ideologiche e politiche che non culturali: dice gli amici, tradimento, l'insulto, farabutto, non lo vedo da tempo, ha un cuore così, bravo.

CAMON C'è una frase, in quella specie di mitologia che è il *Tappeto verde*, la quale dice che lei non sa com'abbia imparato a leggere.

PRATOLINI È vero. Vivevo con mia nonna che era analfabeto ed a cinque anni, quando mi misero agli Scolopi, dai quali venni subito cacciato per indisciplinato, sapevo già compitare... Poi, poi il fatto che sotto casa, lo prenda come un dato mitologico ma è una verità, c'erano i marmi con le terzine dantesche, come una reazione a catena per un ragazzo del popolo: leggere Dante diventa naturale e dalle note a piè di pagina della *Divina Commedia*, risalire ai libri di storia, ai cronisti, ai biografisti... Spesso mi si rimprovera che i miei personaggi parlano troppo bene, sanno di 'letterario'. Ma questa è una risultanza, in quei quartieri parlano bene. Tra Piazza della Signoria e Santa

Croce, la proprietà d'espressione, coi suoi vezzi, insopportabili, è un'eredità, un dono, un'antica conquista. E io quella gente ho cercato d'interpretarla, magari di toglierle quel tanto di municipale che è depositato nella fiorentinità, il detestabile toscanesimo.

CAMON Ho trovato, nei resoconti della sua formazione culturale, i nomi di Dante e di Manzoni tra le sue prime letture, e non me ne sono stupito. Piuttosto, qualche perplessità han lasciato le sue più durature amicizie, non tanto Rosai e Vittorini, quanto Gatto, Bo, Macrì, Luzi, Bigongiari.

PRATOLINI Tre di loro in modo particolare hanno rappresentato degli incontri illuminanti o decisivi, e in ordine di tempo: Rosai, Vittorini, Gatto. A incominciare da Rosai che conobbi perché stavamo di casa accanto. Dopo via de' Magazzini e via del Corno andai ad abitare in via Toscanella, vicino a questo Rosai che faceva ancora lo stipettaio ma era soprattutto un pittore. Lei parla di formazione. Ora, non è che Rosai fosse un uomo decisamente colto, però, un uomo con le sue antenne, no? Quando lui diceva: «La vita di Cellini l'ho scritta io quattrocent'anni fa», a parte la becerata, era un dato di fatto.

Che cosa significò per me Rosai? Probabilmente, a parte il grande artista che era, il debito che io ho verso Rosai, irrazionale come partenza, in seguito mi si rivelò prezioso. Le spiego: mi servì a capire immediatamente quali fossero alcuni dei miei contemporanei in cui riconoscermi, un po' perché erano amici di Rosai, un po' perché li ritrovavo nei libri che Rosai possedeva e mi prestava quando avevo quindici-sedici anni, dico: Jahier, Palazzeschi, Tozzi.

CAMON E Vittorini?

PRATOLINI Il sodalizio con Vittorini, invece, fu determinante, fondamentale, trovi lei gli aggettivi, saranno sempre inferiori al mio debito verso Vittorini. Senza l'incontro con Vittorini, non so, certe scoperte, quando le avrei fatte e quanto mi sarebbero costate: Svevo, Proust, Radiguet, allora... Fu un incontro che Vittorini cercò, mica io. Lui mi cercò. Aveva questo fiuto, da sempre, anzi allora ad uno stato forse ancor più naturale, perché accanto all'interesse culturale, quello umano, nei miei confronti, lo travalicava. Niente di demiurgico, il suo bisogno di donare intelligenza piuttosto, di esistere anche negli altri. [Lunga pausa] È un anno oggi che è morto Vittorini.

CAMON Per alcuni, dicevo, qualche perplessità o qualche dubbio affiora a proposito del suo sodalizio con Gatto.

PRATOLINI Nessun dubbio, per me non c'è nessun dubbio. Quali possono essere i dubbi?

CAMON Questi anzitutto: la liceità, per Gatto, di rivalutare il filone ermetico proprio in una chiave di tipo sociale e ideologico, come una *consapevole voluta ed efficace* opposizione agli imperativi del fascismo.

PRATOLINI Ha ragione. Non so ora come abbia articolato la sua dichiarazione Gatto, posso però parlare per quanto mi riguarda...

CAMON La sua amicizia con Gatto, cioè, era anche una intesa sul piano dell'operazione letteraria, una corrispondenza...?

PRATOLINI Ascolti, il mio sodalizio con Gatto si riallaccia a quello con Vittorini. Tornato definitivamente di sanatorio, andavo sempre a casa di Vittorini, un certo giorno Vittorini aveva appena ricevuto un libriccino, che era *Morto ai paesi* pubblicato da Guanda. Il nome di Gatto io l'avevo nell'orecchio, ma né quello né il suo primo libro l'avevo trovato, il nostro lavoro non veniva pubblicizzato come adesso, ogni lettura era veramente una scoperta. *Morto ai paesi* apparve contemporaneamente all'uscita di Gatto dal carcere a Milano, e anzi Guanda credo avesse accelerato la pubblicazione proprio per quest'azione indiretta di solidarietà. E non so chi da Milano aveva scritto a Vittorini, forse Gatto stesso, dicendogli che Gatto, uscito di carcere, faceva la fame più di prima, perché non è che, liberi, si stesse meglio, sotto l'aspetto della fame, dei carcerati. Ne discutemmo con Elio, quindi Gatto ed io entrammo in corrispondenza. E successivamente, alla fine del '37 o al principio del '38, si riuscì a farlo venire a Firenze. Quindi, nell'estate del '38, Enrico Vallecchi decise di fare un giornaleto che doveva essere appena qualcosa di più di un bollettino della sua casa editrice e lo affidò a Gatto e a me. Lo chiamammo «Campo di Marte» e fino dal secondo numero diventò la nostra rivista, Vallecchi consenziente si capisce. Ora le ripeto, non conosco le sue parole, ma suppongo ciò che Gatto pensa sull'argomento, è come l'accusa di agnosticismo, che ci veniva rivolta un po' da tutti: anche se ci costò la fine del giornale, oggi dobbiamo riconoscere che, bene o male, corrispondeva ad una verità. Che l'agnosticismo fosse, nella misura in cui ne

eravamo capaci, un chiaro benché 'ermetico' intervento *contro*, mi sembra di un'evidenza assoluta. In seguito, come lei sa, qualcuno sostenne che tale agnosticismo finiva nella collusione. Ciò è ingiusto e antistorico perché non ci si riporta a qual era la temperie, a quali erano le possibilità di azione allora (e «Campo di Marte», come era scritto sotto la sua testata, voleva proprio essere un «quindicinale di azione artistica e letteraria»). Cercare agganci con gli operai, diffondere stampa clandestina, significava avere altra biografia. Ma, volendo agire nel delimitato ed a noi più pertinente terreno della cultura, era quanto di più attivo il gruppo che comunque formavamo, potesse fare. Di più attivo, di più obiettivamente *contro*; e sul piano delle idee, con meno razionalità e disciplina, è evidente, più vitale dello stesso atteggiamento crociano.

CAMON Allora, se ho ben capito, lei rivendica la legittimità di quella posizione, perché l'alternativa non era fra quella posizione e un'altra più avanzata, ma fra quella e niente.

PRATOLINI Fra quella e niente. Ma la questione non era così semplice, poiché in seno allo stesso ermetismo vanno considerate le diverse personalità. Anche se io e Gatto si era genericamente marxisti, *molto molto* genericamente, il nostro era un marxismo direi preterintenzionale, non dimentichi che in tutti gli altri nostri amici, affezionati e di valore, da Bo a Luzi, che lei poco fa rammentava, con in più Parronchi, tra i primi, c'era una componente cattolica. Questo è importante. L'unità era data dal dir no o da quello che Bo chiamava dell'«assenza come voce inattiva».

CAMON Ma lei?...

PRATOLINI Ho capito, io che cavolo c'entravo, lei mi chiede. Non c'entravo per nulla, eppure ne partecipavo con tutto me stesso. Per nulla perché la mia formazione, la mia educazione, erano state diverse, tuttavia questo apprendistato tra le file dell'ermetismo significò una specie di richiamo all'ordine. A quale ordine? Non a un ordine conformista o conservatore o 'squisitamente letterario', ma a una resa dei conti dell'istintivismo e del vitalismo che mi erano propri. Quando ho detto che da questa mia frequentazione imparai a tenere la penna in mano, c'è della generosità, ma in gran parte è così. Imparai a calcolare i significati di una parola, a inseguire una soluzione stilistica... Chi volesse riprendere in mano la collezione di

«Campo di Marte» vedrebbe che non c'è un mio pezzo narrativo ma una serie di articoli su Huizinga, su Croce e Gentile, su Daniel Rops, su Spirito eccetera: questi erano i miei interventi, accanto alle recensioni, i corsivi ed un'unica paginetta di diario molto introspettiva... Probabilmente ero l'unico che, con molta sprovvedutezza, scoprì le carte di quali erano i suoi interessi anche filosofici.

CAMON Ormai questo mio filone di domande è preliminarmente superato dalla sua dichiarazione di una coincidenza, entro i termini che lei m'ha chiarito adesso, della sua posizione con quella di Gatto; la sua risposta va a coloro che credono si trattasse di un incontro sul piano operativo, ma con una qualche divergenza da parte sua per quanto riguardava la poetica dell'ermetismo.

PRATOLINI Divergenza o riserva, no. Ma, le ripeto, tra gli ermetici gli interessi erano vari e vasti, e diversi. Forse lei sa che fummo costretti a smettere perché oltre che di agnosticismo eravamo accusati di 'esterofilia'.

CAMON La formula dell'ermetismo, quindi, è un'operazione della critica, che unifica ciò che nel suo interno era invece assai ramificato?

PRATOLINI Non solo, ma uno dei risultati di «Campo di Marte» fu di chiarire le diverse posizioni dei cosiddetti ermetici, nell'ambito di quel concetto che postulava la letteratura come vita. E in definitiva, coloro che erano artisti da coloro che erano essenzialmente dei critici. Il critico come scrittore, si diceva. Un momento tipico, e raro, in cui critica e creazione procedevano di pari passo, nutrendosi, e contrastandosi, degli stessi interessi culturali, illuminandosene reciprocamente.

CAMON Giorgio Pullini scrisse che per lei la realtà è oggetto di studio per scoprire una fede, non per denunciarne una mancanza, e in questo trovò un cammino storico opposto a quello nostro tradizionale. È un giudizio che lei accetta in pieno? o le suggerisce qualche parziale riserva il fatto che l'approdo a una fede, a una sicurezza, non sia mai previsto, né preventivato, in partenza?

PRATOLINI Sì e no. Mi spiego: ritrovare una fede indagando sulla realtà non può essere preconcepito nel lavoro dello scrittore. Così, l'esito della sua opera non dipende da ciò che lo scrittore vuol trovare ad ogni costo ma dall'incontro tra le idee dello scrittore e la materia sulla quale indaga. Per esempio, io con *Metello* probabilmente

scopersi una fede nella realtà operaia del primo socialismo; con *Allegoria e derisione* l'ambiguità e la pena della carenza di una fede.

CAMON E per quanto riguarda la diversificazione del suo cammino da quello nostro tradizionale?

PRATOLINI Su questo son d'accordo, e mi riallaccio a una osservazione molto acuta che lei m'ha anticipato per lettera, e a cui sarà difficile rispondere in breve, sull'antifascismo della povera gente.

CAMON Alludevo a un problema che m'interessa personalmente: la lotta al fascismo condotta dalla povera gente. Perché era così sentito l'antifascismo dai suoi protagonisti? Io vengo dal Veneto, e ricordo poco: ma mi è chiaro che qui i poveri erano spinti da una consapevolezza bloccata a livello della contingenza, non cioè della storia.

PRATOLINI Nella realtà c'era ben poco da riflettere, le barricate erano esplicite, così come gli interessi di classe... Successivamente si faceva anche scuola di partito durante la Resistenza, ma era, date le circostanze, una scuola di tattica e di strategia e non un vero e proprio nutrimento ideologico. La comune disposizione era in primo luogo l'offesa, salvare la dignità dell'uomo era il primo moto, contro la barbarie. Ecco, non posso che rispondere così alla sua domanda: *l'occupante, la barbarie, era il nemico per natura oltre che per ideologia*.

CAMON Certo, tra la resistenza delle campagne depresse e quella dei quartieri e dei paesi fiorentini che lei descrive, ci deve essere stata una differenza non sul piano dell'adesione, ma su quello dell'avvertimento, della comprensione che si stava operando per una svolta della storia. Là si agiva secondo riflessi istintivi, per reazioni dettate da un fondamentale senso di onestà.

PRATOLINI Sì, e invece i miei personaggi son cittadini di un mondo che, lungi dall'essere provinciale, è per sua natura e per sua storia universale.

CAMON Son d'accordo che il socialismo sia l'esatto opposto dell'individualismo e che quindi un romanzo *corale*, in cui, come ama significare spesso il Metello, nessuno comandi sugli altri, o sia superiore agli altri, è un romanzo *normale* per i canoni socialisti; però, come pensava lei che fosse possibile cavare un'opera d'arte, cioè un'opera di bellezza, da una umanità livellata sul grado zero,

dal grado zero dell'uomo? Rendo esplicita, con ciò, una domanda nascosta in un saggio del Fernandez, uscito in Italia nel '60 da Lerici.

PRATOLINI Conosco quel saggio. La domanda è importante. Ma io, anzitutto, non credo al grado zero. Credo che la cultura investe anche l'analfabeta.

CAMON Rifiuta, quindi, il concetto di livellamento?

PRATOLINI Il fine del socialismo, poi del comunismo, è anzi la liberazione della personalità. Che lungo questa strada si debba passare per gradi di statalismo e di costrizioni, di tragedie, è un fatto. Ci stiamo passando, ci passeremo ancora, come ci siamo passati. Il nemico è sempre quello, di classe. Non si fa storia se non con crisi liberatrici, all'interno dell'ideologia, del sistema, patendone semmai le aberrazioni. Dopo quella originaria, fondamentale, vissuta e sofferta per tutti dal popolo russo, oggi l'esperienza cinese, foss'anche coi suoi dolori ed errori, probabilmente ne accelera i tempi.

CAMON Oggi, è possibile presentare un simile approdo sin dalla lettura delle sue prime opere, sin dal *Tappeto verde* e dall'inclusa *Giornata memorabile*.

PRATOLINI La *Giornata memorabile*, che era nel *Tappeto verde*, l'ho scritta in sanatorio nel 1935-36, quindi più di trent'anni fa; perciò ne posso parlare abbastanza obiettivamente, come di una cosa di un altro. (Per quanto, poi, ho parlato dei ragazzi in *Allegoria e derisione* come già ne parlavo in *Una giornata memorabile*.) Quando pubblicai il *Tappeto verde* non credevo certo di poter diventare o essere, di qualsiasi grado, uno scrittore. Erano tutti tentativi che io facevo. Ne parlo malvolentieri, di queste cose, e non ci tornerò sopra mai più. Son cose che piacciono tanto agli americani [carica la voce, e assume un timbro esotico, inglese, e abbondantemente infastidito]: «È stato in sanatorio, ooh, poi ha fatto il venditore di bibite, ooh, poi ha fatto anche il calciatore, ooh».

CAMON È evidente, tuttavia, che al di là dell'interesse 'americano', certi dati biografici, e specialmente quello del sanatorio, si caricano di un'importanza che tocca la sua formazione culturale e letteraria.

PRATOLINI Ah questo lo ammetto. Che cosa fu, perché fu importante per me il sanatorio? Per un fatto essenzialmente privato, intimo, e quindi autobiografico stretto, e l'ho detto nel *Diario di Villarosa* [parla sottovoce, con sofferenza]. Ragazzo, vivevo un po'

da operaio (fui prima tipografo); a un certo momento, intorno ai diciassette-diciotto anni, credetti di capire (e allora ne parlai con un certo cinismo, con una certa *nonchalance*, ma non mi doveva essere facile) che se seguitavo a lavorare in quella maniera non combinavo niente, son sempre stato uno, che fin che c'è la luce fuori sta in mezzo alla strada: col sole, mettersi al tavolo a lavorare non è lecito; anche adesso, lavoro di notte, oppure chiudo le finestre [son semichiuso di fatti, ed è buio; Pratolini si alza ed accende la luce], oppure mi nascondo in qualche angolo di campagna. A diciott'anni andavo a giocare a biliardo, avevo una ragazza qui e l'altra là. Decisi di lasciare ogni cosa. Vissi i miei giorni in biblioteca, pianificando le mie letture. Cominciai a conoscere Croce, la filosofia tedesca, dopo aver digerito ed essermi sostanzialmente nutrito degli illuministi. E la frequentazione dei miei classici ai quali sempre tornavo: Compagni, Boccaccio, Sacchetti, Machiavelli, Dante... Disperazione di dover sempre ricominciare, voracità, e abissi d'ignoranza che mi si aprivano di volta in volta. Questo durò più di tre anni. Come vivevo contemporaneamente? In un certo modo che finii per sputar sangue. La mia tbc, della quale dopo un paio d'anni ero completamente guarito, fumo ancora oggi quaranta sigarette al giorno e respiro benissimo, la dovetti unicamente alla denutrizione. Quando entrai in sanatorio ricominciai a mangiare. Tutto qui. E qualcosa di più importante, tuttavia. Avevo un particolare carattere, molto battagliero, molto detestabile, facinoroso. Ma sa, dov'ero vissuto, per la strada, se non sei il primo a picchiare le pigli: questa era la legge. Bene, il sanatorio mi cambiò da così a così. Un anno e mezzo, tra prima e dopo, nel Trentino e in Valtellina. La gente che moriva intorno a me, ed essere lì, isolato, non è cosa semplice, ora può sembrare retorico... Quando ho scritto che l'esperienza di sanatorio mi insegnò a rispettare la vita degli altri avendo imparato a considerare la mia, fu così. Nessun sacrificio, anche il più oscuro, è di peso. E tutto questo, sul piano della letteratura, cosa mi portò? In precedenza, accanto alle letture diciamo di studio, mentre vivevo frequentando l'università da esterno, da audite, scrivendo tesi per studenti fannulloni, e facendomele pagare naturalmente, avevo due eroi, due scrittori da capezzale: uno era Dostoevskij, l'altro Doebelin. In Dostoevskij ci vedevo tutto quello che ci si può vedere a vent'an-

ni (e anche a cinquanta, per altre ragioni): il delirio, la complessità, la disperazione e la speranza di vivere, espressi dal più grande perché il più moderno romanziere di tutti i tempi: un fenomeno di identificazione. Doeblin era ciò che avrei voluto essere. Scambiavo Berlin-Alexanderplatz per piazza Vittorio a Firenze. Scrivevo racconti congestionati di sommosse, di grandi prostitute, e via così, mettendoci dentro tutte le cose che conoscevo allo stato embrionale, per averle vissute, o come supposevo di viverle, e attraverso una fantasia abbastanza esaltata. Poi avevo scoperto Dreiser, la sua America, la sua civiltà industriale, Sister Garrie. Furono i miei tre D., per i quali deliravo. Il sanatorio ridimensionò, anche se in qualche modo li accrebbe, i miei entusiasmi. Ma intanto mi accorgevo di dover fare i conti con me stesso, e un po' nel clima del tempo, cominciai a riflettere su qualcosa che mi era accaduta meno di dieci anni prima, nel cuore dell'adolescenza, quando avevo cominciato ad esistere, così mi pareva. Scrissi *Una giornata memorabile* e alcuni altri racconti molto più brevi, uno dei quali me lo fece pubblicare Vittorini su «Letteratura», fu il mio esordio... Subito dopo, il mio praticantato in seno all'ermetismo mi portò a civettare con certi moduli di prosa ermetica, ne nacquero alcuni componimenti che entrarono a far parte del *Tappeto verde* pubblicato soltanto nel '41. E di cui *Una giornata memorabile* formava il nucleo centrale: quando ho cominciato veramente a partire mi sono rifatto di lì, ho continuato scrivendo *Via de' Magazzini*. Il documento della mia onesta adesione all'ermetismo è tutto in quella ventina di pagine che compongono l'ultima sezione del *Tappeto verde* e che appartengono a una stagione anch'essa, per me, molto positiva.

CAMON Il fatto quindi che *Il tappeto verde*, sua opera prima, fosse racconto più che analisi intimistica, e perciò stesso fosse ben distinguibile nel panorama della produzione contemporanea, era intenzionale?

PRATOLINI Era intenzionale in questo senso: c'era molto compiacimento e il render conto di una solitudine volontaria. Da quegli interessi di massa, di urto con la vita, pervenire a questa solitudine, determinata sì dal sanatorio ma diventata in qualche modo un *vizio intellettuale*, per quel tanto di letteratura, di *modesta* letteratura, che vi si poteva rintracciare. Quindi, è intenzionale. Se io dovessi,

di quelle pagine, rifiutare qualcosa, rifiuto tutto il resto e salvo *Una giornata memorabile*. L'altro filone l'ho abbandonato, anzi non l'ho cominciato mai.

CAMON Tornando a una domanda precedente, se lo studio della realtà sia da lei condotto per scoprire una fede, preciso che una parziale riserva può essere dettata soprattutto dalla *Cronaca familiare*, che segna il vertice della sua direttrice lirico-intimistica. Su quest'opera vorrei ora fermare, per un po', il discorso. In essa la ricerca tenta il rivivimento della purezza infantile ormai conchiusa e perduta, è quindi un impossibile che apre i noti squarci lirici.

PRATOLINI Cioè, lei non mi nasconde le sue preferenze per il cosiddetto primo Pratolini, quello dichiaratamente 'lirico'. Non sono d'accordo, o meglio non è che non sia d'accordo, è una distinzione che non trovo giusta. Credo piuttosto vi sia una continuità nel mio lavoro. Mi sono sempre accanito sugli stessi contenuti, cercando via via di approfondirli, o dilatarli non so, indagando sui diversi aspetti, ora privati ora psicologici, ora sociali e corali, della medesima realtà. Se mi guardo alle spalle, ma pensando a ciò che mi resta da fare, *Cronaca familiare* e *Allegoria e derisione* mi appaiono sullo stesso piano.

CAMON A proposito di *Cronaca familiare* mi riallaccio a un passo famoso del libro per richiamare quel concetto di comunismo come fede negli altri.

PRATOLINI Be'? Non è forse uno dei fini del comunismo, e razionale, concreto, catechistico semmai ma non mistico, che a tutti gli uomini siano offerte le stesse possibilità (ambiente, educazione, mezzi di studio, di vita) e che l'emulazione sia rimessa alle loro singole capacità creative?

CAMON Anche proiettata oltre l'arco di molti decenni, giudica che non possa mai sembrare un'utopia?

PRATOLINI Oggi come oggi, certo, può sembrare nuovamente utopistico, ma può dirsi con questo impegnato l'avvenire? Tutto non è ancora in discussione? Comunque nel libro il senso era questo. Trascrivevo un colloquio realmente avvenuto...

CAMON Tutto quello che è scritto nel libro è realmente avvenuto?

PRATOLINI Sì. Alcuni amici lo sanno. Gatto, per esempio, che ha scritto uno dei più begli interventi su *Cronaca familiare*, nel «Giornale del Mattino», in occasione della ristampa del libro.

CAMON Quindi lei, toccato il vertice della realizzazione di questo filone lirico-memorialistico, giungeva alla concezione della *Storia italiana*, della grande trilogia che adesso ha concluso, e che voleva essere l'interpretazione di tre grosse epoche della nostra storia più recente. *Metello*, che apriva la trilogia, suscitò una famosa polemica, con opposti giudizi, sull'einaudiana «Società» nel 1955-56.

PRATOLINI Salinari ne disse bene, Muscetta no, questo mi vuole rammentare?

CAMON Muscetta non credeva, in sostanza, di trovare nel libro l'intuizione del momento storico (di potere e di espansione) del capitalismo, nel tempo in cui si traduceva di fatto in imperialismo.

PRATOLINI Già. Lui diceva che i capitalisti eran ben diversi dai miei, gli operai ben altri dai Metelli.

CAMON E criticava, ricordo, una forma di *perbenismo* dell'ingegner Badolati.

PRATOLINI Già, non leggendo, tra l'altro, quella scena di sottile perfidia dell'ingegner Badolati, quando offre a Metello la carica di caporale. È lì che il carattere del personaggio Badolati s'illumina diciamo della sua vera luce, e si rivela.

CAMON In certi punti, però, Badolati si comporta in una maniera che può *riuscire gradita*...

PRATOLINI Appunto, la sua mascheratura... D'altra parte, che cosa mi sono proposto di fare con *Una storia italiana*? Premetto che non l'avrei mai scritta, e nemmeno immaginata, se non avessi scritto prima *Quartiere* e *Cronache di poveri amanti*. Solo dopo questi due libri mi fu possibile propormi quel tentativo di passaggio dalla cronaca alla storia, anche nell'accezione più superficiale, più facilmente comprensibile: dalle *Cronache* alla *Storia*. Mi son messo a lavorare a questa *Storia* nel '51, l'ho finita nel '65. Che cosa mi muoveva, allora, che oggi io possa ancora accettare, quali che siano i risultati artistici? Che cosa operava entro la crisi in cui s'era venuto a trovare il cosiddetto neorealismo? Cos'era che ancora ci univa? Quello che tutti abbiamo riconosciuto, e cioè la spinta della libertà, che ci portava a *osservare* e quindi *restituire* gli effetti di una storia che si era rappresentata *contro di noi* anche se alcuni di noi stessi vi avevano partecipato attivamente o passivamente. Ma continuando a indagare sulla realtà presente, sulla cronaca che non poteva di giorno in giorno non

evolversi e diventare diversa, si correva il rischio di rincorrere eternamente gli effetti di una causa che continuava a sfuggirci... Risalire da questi effetti alle cause, dalla cronaca alla storia. Nient'altro. Concepii così tre libri, o meglio, un solo libro diviso in tre parti, ciascuna delle quali, strada facendo diciamo, ha cambiato nome e struttura senza mai venir meno all'intuizione originale. *Lo scialo* era dapprima intitolato *I Vegni e i Corsini*, poi trovai i versi di Montale e *Lo scialo* mi risultò più pertinente, come *Allegoria e derisione* mi sembra più pertinente dei *Fidanzati del Mugnone*, e *Metello* soltanto più del *Figlio di Caco* oppure *Metello Salani*... Adesso ne sono fuori, da un pezzo, ci sarà semmai un'appendice che copre i vent'anni dal '45 ad oggi, non so, ma se mi consente di ripetermi, poi basta, vorrei riferire *una delle ragioni* per cui la trilogia deve considerarsi come unico libro, la 'costante' che lega i protagonisti dei tre romanzi, cioè delle tre parti di *Una storia italiana*. Essa è data dall'*assenza dell'eroe*, vuoi l'eroe della grande tradizione borghese, vuoi l'eroe del naturalismo e del realismo populista o di quello socialista: tutte le angolazioni dentro le quali si sono voluti costringere ora Metello Salani ora Giovanni Corsini ora Valerio Marsili. Essi non sono degli eroi che nel momento stesso in cui diventano rappresentativi, simboli, emblemi, si elevano o comunque si distaccano dal resto dell'umanità, della classe, della società cui appartengono. Vogliono essere piuttosto, ciascuno nel periodo storico in cui si muove, ed esemplificati su un aspetto della realtà anche attuale, tipici e *rappresentativi di una classe, di una società* nel suo insieme, 'dal di dentro', e della quale intendono esprimere, condizionati dalla propria umanità, sia i moti le azioni i gesti le idee i sentimenti progressivi, sia quegli oscurantisti e retrivi. Semmai essi vanno riconosciuti come gli 'eroi dei 99', non in contrapposizione ma come specchio critico dell'eroe *tout court*. Mai subumani e mai superuomini. Mai qualunque e mai eccezionali. Sempre carichi di connotati, di passioni e di cadute, e portatori degli interessi, delle ragioni, delle virtù e dei vizi dei propri simili. Le forze della Storia, e civile e loro privata, li collocano di volta in volta, ma in continuo divenire, dalla parte della libertà o dalla parte della reazione... E se la vicenda di Metello viene espressa mediante una narrazione diciamo orizzontale, apparentemente didascalica, è perché lineare e tutta intelligibile è la psicologia del personaggio, che

non è un 'semplice' si badi, come la sua avventura. Così una pluralità di piani, una differenziazione di stile, e un'apparente pletoricità mi si imposero volendo irradiare la storia di Giovanni e di Nella ne *Lo scialo* attraverso le storie parallele dei differenti caratteri della borghesia italiana degli anni dal '10 al '30. Così, infine, l'una e l'altra soluzione di tempi e di spazi narrativi, di linguaggio, di struttura romanzesca, si ritrovano in *Allegoria e derisione* che prende a protagonista una figura di intellettuale il quale non può non assumersi tutte le verità e tutte le menzogne della propria epoca e non trarre, dal magma delle resultanze, un bilancio realistico e insieme allegorico e deridente... È del resto la stessa materia che dal punto di vista di un giovane operaio dei primi nostri anni Sessanta ho cercato di indagare ne *La costanza della ragione* che era, a sua volta, l'altra faccia, passato un ventennio, infatti, di *Un eroe del nostro tempo* e del *Quartiere*, la stessa materia reperibile nelle *Cronache di poveri amanti* eccetera, ed ecco, forse è vero, ho sempre scritto e riscritto, approfondendo, variando, cogliendo tempi e momenti diversi, lo stesso libro. Di cui non m'interessano il grado di poesia, o di poeticità, che posso avere attinto o mancato, ma l'impegno che me l'ha dettato: i suoi significati.

CAMON C'è una frase importante, in un dialogo di *Allegoria e derisione*: «L'individuo mimetizzato nella collettività, quindi in condizioni di coltivare nell'ombra il proprio interesse particolare, è da sempre il paradiso del borghese».

PRATOLINI Sono i giovani fascisti di sinistra d'allora che dicono questo; che denunciano cioè la scoperta di un nemico il cui pericolo è continuamente alle porte: accedere alla borghesia già gli sembrava un modo di essere ancor prima che di pensare.

CAMON Quindi, la borghesia attuava, anzi trovava immediatamente il suo paradiso, nella rivoluzione fascista.

PRATOLINI Certo.

CAMON È dunque mutata la sua prospettiva, da quando scriveva, attorno al '38, in «Campo di Marte», che la borghesia, in quanto circolo d'interessi prima che mentalità, doveva essere distrutta in quegli interessi per essere distrutta in quella mentalità, facendo pensare ad alcuni, per esempio ad Asor Rosa, che lei concepisse la borghesia come spinta da interessi contrari a quelli della rivoluzione fascista?

PRATOLINI È una delle facili interpretazioni polemiche di Asor Rosa. Naturalmente, bisogna tener presente fino a che punto, e in che termini, si potevano scrivere certe cose, allora. E questo Asor Rosa non lo fa.

Comunque, proprio l'articolo su «Campo di Marte» che lei mi cita, che altri hanno disseppepillato, credo sia la dimostrazione di come il generico antiborghesismo dei cosiddetti giovani fascisti di sinistra si andasse precisando, nel giro di pochi anni, in senso marxista. «Si avverta che il fenomeno borghesia non è soltanto una mentalità ma prima di tutto un circolo d'interessi che quella mentalità determina. Bisognerebbe liquidare cotesti interessi per distruggere quella mentalità (...) Si dica che la borghesia è ancora una classe e che tentarci dall'esterno una bonifica morale è prestarsi ancora al suo gioco interessato». Sono parole che sottoscriverei anche adesso.

CAMON Allora era possibile parlare di borghesia – contrapposta a popolo – come di una classe ben configurata. Le pare che oggi lo sia ancora?

PRATOLINI Direi di sì. Sono innegabilmente avvenuti dei larghi varchi, la situazione è molto più aperta, viviamo comunque in una democrazia borghese, per cui si può facilmente cadere in equivoco, e scambiare l'aspirazione a un migliore tenore di vita e agli ingannevoli conforti della civiltà dei consumi, da parte del proletariato, per una forma di imborghesimento del proletariato stesso.

CAMON È l'operazione del neocapitalismo.

PRATOLINI Già, è l'operazione su cui il capitalismo ha fondato la sua nuova vittoria, la sua sopravvivenza.

CAMON Ha già vinto quindi, anche secondo lei?

PRATOLINI Ah sì, ha già vinto, per un lungo pezzo. [Ride, aspro, con la testa fra le mani] Cioè, ha continuato a vincere, ma per quanto? Non tutte le battaglie sono state perdute, né sono state deposte le armi diciamo. Sempre per limitarsi alla situazione nostra, italiana, occidentale.

CAMON Non so come la pensi lei, ma una parte di 'colpa' va non all'idea marxista, ma all'attendismo dei suoi portatori, nel rinunciare a cogliere o provocare le esplosioni storiche sostituendole con scatti infinitesimali. Si realizza una specie di *rinuncia storica* nell'adozione

di un comportamento eletto 'come se' la funzione dell'idea fosse esclusivamente l'esercizio dell'opposizione.

PRATOLINI Dicevo quest'anno, nella rivista «Opera aperta», che tutto ciò va considerato come una ritirata su posizioni conservatrici. Nonostante le elaborazioni dei suoi studiosi e dei suoi storici, in tutto l'Occidente il marxismo come prassi ha subito una graduale battuta d'arresto. Alla sempre più diffusa penetrazione del suo pensiero ha corrisposto un'*impasse* della sua azione. Perché? A questo punto non ho certo la pretesa di fare un quadro esauriente di tutti i perché, ne ricorderò solo un paio, del resto abbastanza collegati, che mi sembrano fondamentali: la capacità di ripresa, di rinnovamento, attraverso le leve economiche e dirigenziali che non gli erano mai sfuggite di mano, da parte del capitalismo; e la carenza ideologica del movimento operaio, forte sul terreno sindacale, ferreo nella disciplina partitica, ma incapace di cogliere le occasioni che gli si erano presentate a partire dal periodo della Resistenza. Succube della strategia e della tattica stalinista si è educato a riconoscere, ogni volta, in ogni campo, «che non esistono gli elementi obiettivi per un'insurrezione». Il che ha finito per affievolire la carica rivoluzionaria sia nei singoli che nelle masse.

CAMON Nel campo strettamente culturale, credo poi che abbiano nuociuto alla causa in misura assai rilevante le ragioni esemplificate nella *querelle* tra Vittorini da una parte e Togliatti e Alicata dall'altra: la polemica sulla libertà della letteratura, come attività, nei rapporti dell'attività politica.

PRATOLINI Il problema era per Vittorini, e non per Vittorini soltanto, un problema di libertà d'espressione, ma sempre nell'ambito di una ricerca comune; per Togliatti e Alicata si trattava invece della preminenza e della irrinunciabilità del frontismo (inglobante anche la letteratura). Non sorse neppure il sospetto che pure ammettendo la validità partitica della lotta al frazionismo, *uno scrittore, un artista, in quanto costretto a dover pagare sempre in prima persona, nel senso di dovere ogni volta mettere in discussione il proprio lavoro, non può che esprimersi in termini di frazione*. Questo ovviamente non significa che egli debba beneficiare di libertà e di dubbi negati ad altri, ma al contrario che li comprende tutti e ne è totalmente responsabile. In tal senso è da intendersi un impegno oggi.

(1966)

CAMON Quando ci vedemmo nel '66, in un clima di consolidata vittoria del neocapitalismo, si constatava la generale imposizione di un ordine borghese, verso il quale sembrava tendere, nelle sue aspirazioni, anche il proletariato. Ma lei è stato buon profeta nel domandarsi: «Fino a quando?». Il quando era più vicino di quanto ci si attendesse. O quello che è accaduto non era quello che ci si attendeva? O non è avvenuto dalla direzione da cui lo si attendeva? O non porta ai risultati che ci si attendeva, configurandosi come una rivoluzione più del costume che dell'area politica?

PRATOLINI Parlerei semmai d'insurrezione. Quanto ai risultati non mi sembra il momento di trarre dei consuntivi, né di anteporre ciò che di positivo è riscontrabile nella maggiore permissività del costume, alla durezza dei conflitti apertisi nell'area politica e sociale. Ma più che profetiche, certe mie parole di sei, sette anni fa, oggi mi suonano molto presuntuose. L'opposizione legalitaria ai governi di centro-sinistra pareva in effetti rendere attuale l'interrogativo che Lenin si era posto, un decennio prima della Rivoluzione d'ottobre, a proposito dell'inevitabilità del revisionismo nella società capitalista: se è vero che la società capitalista, trascrivo, crea sempre nuovi 'strati medi' è del tutto naturale che le concezioni piccolo-borghesi penetrino nuovamente nelle file dei grandi partiti operai. «Sarà sempre così», si rispondeva Lenin (ripeto schematicamente), sino allo sviluppo della rivoluzione proletaria, ma sarebbe un grave errore pensare che per compiere questa rivoluzione sia necessaria la proletarizzazione 'completa' della maggioranza della popolazione... Così inquadrato, il senso di quel mio breve ragionamento era giusto, errata invece la sua formulazione che dava per scontate le lotte operaie e contadine, la battaglia culturale medesima, del periodo della Guerra Fredda, 'i bui anni Cinquanta'. E soprattutto imperdonabile la baldanzosa sufficienza con cui sorvolavo sulla reale fisionomia del neocapitalismo, e sul condizionamento determinato dai rapporti di forze dei maggiori paesi capitalistici da un lato, socialisti dall'altro. Ma era giusto, ripeto, rilevare un certo sopore diffuso tra le masse lavoratrici e i loro organismi rappresentativi. Da allora, proprio a conferma 'storica' di tutto questo, abbiamo visto sorgere, sull'onda della contestazione studentesca, gruppi e movimenti che hanno agito come segnale di allarme e comunque assolto il loro compito,

tanto da rappresentare (soprattutto là dove, anche nella polemica quotidiana, si è tentato e si tenta di svolgere un'elaborazione ideologica che non è possibile liquidare totalmente come semplice reviviscenza di 'malattia infantile') il pungolo della sinistra teoricamente rivoluzionaria: è nella logica delle cose, un momento da intendersi non come provocatorio ma dialettico. Quella compatta unità del movimento operaio che si ritrova, frange e non frange, allorché si tratta, come in questi giorni, di fronteggiare la spietata repressione che si manifesta con l'assassinio di Franceschi e l'incarcerazione di Viale. Altro è accaduto. Il neocapitalismo non solo non è riuscito a stabilizzare la sua vittoria ma ha subito il colpo delle lotte sindacali, ha fatto passi indietro, nelle sue branche più conservatrici è stato costretto ancora una volta a rivolgersi direttamente o indirettamente al fascismo per impugnare, 'con la violenza', un potere politico attraverso il quale ricostruire il suo potere economico. Mentre si dimostrava quanto fittizio fosse stato il cosiddetto miracolo dell'economia italiana, autentico e circoscritto soltanto agli interessi della grossa industria, veniva alla luce il permanente carattere reazionario di gran parte delle istituzioni. La lotta sociale si è così esasperata, la classe operaia vi ha un peso decisivo. (Quando, ad esempio, per la ristrutturazione delle università e il loro autogoverno si suggerisce l'esperienza dei consigli di fabbrica, già si propone un modo attivo di reciproca identificazione e solidarietà). Ma penso occorra anche un atto di umiltà nel *seguire* la classe operaia. Dico umiltà poiché, e parlo naturalmente qui e sempre in prima persona, se l'intellettuale ha il dovere di esercitare un intervento critico e ragionato nei confronti delle linee ufficiali, ha anche un secondo dovere: quello di capire dove la teoria (applicata all'interno di un sistema democratico borghese) si tramuta in azione e in pratiche politiche ancorate ad una Costituzione delle cui norme fondamentali si esige l'applicazione e il rispetto. E a queste associarsi, dividerne le responsabilità: è il motivo per cui ho continuato a votare PCI, e l'unico modo, per uomini come me, di meditare sulle proprie idee critiche senza mai cadere nella tentazione aristocratica di porsi al di sopra della mischia.

Nel nostro campo, infine, non la restaurazione culturale può mettere paura (essa si combatte combattendo il più vasto disegno

di restaurazione politica e sociale che la esprime) bensì scoprire, piegandosi sopra la pagina bianca, di 'fare della letteratura': degli esercizi di calligrafia sulla pelle dell'uomo. Ha ragione Fortini quando afferma che persino le opere più belle dei suoi, e miei, coetanei che oggi si pubblicano ci appaiono come opere postume. (Lo dico a lei che appartiene ad un'altra generazione). D'altra parte, Fortini sa meglio di me che al di là del veleno e del miele di un disimpegno spesso opinabile, il documento letterario richiederà sempre di essere interpretato.

(1973)

GIORGIO BASSANI

Lo studio dove incontro Bassani sta ora in una piazzetta vecchia, piacevolmente silenziosa, umida, ombrosa, piccola, sconosciuta persino ai conducenti di autobus che arrestano la vettura lì a dieci passi: bella però, di una appartata e autosufficiente bellezza, compiaciuta e un po' frusta. Lo studio di Bassani è disposto con cura, le sedie e i tavoli son distribuiti in modo da permettere a Bassani due sistemazioni: una per quand'è solo, seduto alla sua scrivania, con accanto la televisione sormontata da un airone impagliato piantatovi sopra di profilo, con tutto a portata di mano; un'altra per quando ci sono ospiti, da far accomodare in un altro angolo, attorno a un tavolo rettangolare basso, su un divano o su una poltrona separati da un tavolinetto di vimini. La stanza è chiusa da un soffitto bianco leggermente arcuato, come la cupola di un'abside.

Bassani passa e ripassa più volte per la stanza, stacca il telefono, deposita un quadro, sistema le carte, ordina la corrispondenza, continuamente guardando di sott'in su l'ospite che vede per la prima volta, sicché alla fine la diffidenza dello scrittore satura l'ambiente e rende impossibile l'avvio della conversazione. Allora la conversazione s'inizia.

Dal colloquio emerge ben presto un risultato vistoso: calato nel magma delle polemiche e delle stroncature, Bassani delinea un autoritratto che contrasta diametralmente col profilo tracciato dai critici di formazione ideologica. Emerge, in altre parole, la fedeltà di Bassani al 'rigore storico', la sua attenzione a consegnare ciò che ha vissuto non come 'quadro d'insieme', non come 'oggetto interpretato', ma così come s'è verificato, Micòl restando Micòl, Malnate restando Malnate, nessuno rappresentando altri che se stesso. E qui, in verità, bisogna dire che Bassani ha buon gioco, perché finché Bassani non parla, come di fatto non parla, di 'classe', di 'borghesia',

di 'opposizione', ma solo di individui, ciascuno con una posizione non mai perfettamente collimante con quella dell'altro, allora fra Bassani e, poniamo, Gian Carlo Ferretti si crea una 'sfasatura' per cui diventa impossibile il colloquio e l'intesa. I critici ideologici procedono per categorie, per blocchi concettuali, uguagliando e squadrando; Bassani procede per particolari, non sommandoli, come fanno gli ideologi per avere le componenti della storia, ma nemmeno sottraendoli da un universale flusso livellante con un processo di 'astrazione' che denuncerebbe in lui un grave difetto di storicismo: i particolari Bassani li trova immediatamente nella sua esperienza. Non ci sono *le* Micòl. Il suo non è quindi un difetto di storicismo, ma vuol essere storicismo totale, cioè totale rispetto della storia nel suo ininterrotto verificarsi. È chiaro che per Bassani è antistorico lo storicismo se inteso come sistema ingabbiante, come rete di strutture interpretative tesa sopra la realtà. È chiaro, insomma, che per Bassani la gnosi non avviene per il tramite delle categorie, perché la conoscenza categoriale lascia margine a infinite contraddizioni, e al di fuori della zona prevista dalle categorie la storia, l'evento si sfrangia in mille particolari nuovi e reali: son lì, per esempio a Ferrara, per esempio nel '43. Ma adesso continuare a chiamarli particolari è illecito: il tutto sono proprio essi, i dettagli, gli individui, gli 'enigmi', come fu detto dalla critica ideologica. Il resto è costruzione. Man mano che la conversazione procede, l'uomo si trova sempre più a suo agio: l'antica, connaturata diffidenza si è sciolta del tutto, ed egli ora cammina su e giù, e ogni tanto col pennello pulisce il quadro che ha appena acquistato in una bettola per poche lire: un paesaggio dai colori tenui, sfumati, acquosi. Ora è il Bassani vero, di quando è solo, di quando lavora; quello che non parla ad un estraneo, ma a se stesso. Non è più seduto con me, nell'angolo degli ospiti, ma è al suo tavolo. Con la destra tiene il pennello, con la sinistra la pipa. Smette e mi si avvicina nei momenti delle dichiarazioni più importanti, più impegnative. Non mira mai a formulare giudizi universali, la sua è una poetica, non un'estetica. La sua preoccupazione, anzi la sua soddisfazione, è, più che chiarirsi e spiegarsi, *approvarsi*. Si appassiona fino alla commozione quando il discorso tocca la veridicità dei *Finzi-Contini*. Ho l'impressione che la critica che più lo commuoverebbe, che più lo appagherebbe, sarebbe del tipo: «È vero, è tutto vero».

Il romanzo, come si sa, è dedicato a Micòl, cioè a un personaggio, che proprio in virtù di quella dedica non è più personaggio, anzi conferma di non esserlo mai stato, resta ancora persona. Bassani disprezza Malnate; ammira, ama Micòl, la rivaluta, la trova l'elemento positivo, l'unico positivo (moralmente) dell'opera intera: il resto è decadentismo.

CAMON La critica rinviene all'origine della sua vocazione letteraria la privata esperienza dello scandalo sociale: ma, se non erro, la sua produzione ebbe, anche inizialmente, temi esistenziali non legati alla contingenza storica. Penso a quanto fu scritto a proposito dell'opera prima *Una città di pianura* (1940), con le sue immagini in prosa e in versi elegiache e raffinate. A conferma, poi, c'è una sua confessione, riportata in «Paragone» del '56, in cui lei rivela un'origine non totalmente ma almeno in parte letteraria e culta della sua formazione: «Il primo impulso a scriver versi – scrivere in versi – mi venne, più che dalla vita e dalla realtà, dall'arte, dalla cultura».

BASSANI È una dichiarazione programmatica a cui tengo molto per un paio di ragioni fondamentali: anzitutto per motivi di onestà, ma anche, poi, per motivi di metodo. Io credo veramente che *poeti non si nasce, ma poeti si diventa*, almeno in senso pratico. Il detto «poeti si nasce» è vero nei limiti in cui afferma che la natura dispone a vedere le cose di questo mondo sotto un determinato angolo visuale, per una specie di folgorazione originaria. Questa, tuttavia, è una disposizione che non ha molto a che fare con l'effettivo esercizio della poesia. Per essere poeti, non basta affatto avere la visione interiore, *essere* in un determinato modo: bisogna anche acquistare il possesso degli strumenti e la cognizione del modo in cui usarli effettivamente. La prima operazione, dunque, non può che essere di carattere critico: critico nei confronti anzitutto della letteratura contemporanea, dalla quale non è lecito prescindere. La prima operazione equivale alla presa di coscienza dello stato delle lettere nel proprio tempo. Naturalmente, si tratta di una critica indiretta, come andar a bottega. In questo senso io, con quella frase che lei ha citato, significavo di aver avuto come ideali certi modelli letterari contemporanei: tanto per fare qualche riferimento, certo Montale, ed alcuni esponenti del nostro tardo Ottocento, per esempio Pompeo

Bettini, poeta caro a Benedetto Croce. La raccolta di Bettini uscì da Laterza, curata dal Croce, attorno al '42; ma mi piacevano allora – e in ciò contrastavo con pressoché tutti i miei contemporanei – anche poeti come Francesco Gaeta, caro non meno del Bettini a Benedetto Croce. Quindi c'era, sì, in me, fin dall'inizio, l'adesione a un ideale ermetico della poesia, ma anche una opposizione. Mi piacevano molto Saba e Tommaseo. Su Tommaseo mi sono laureato, e non per caso, bensì per una scelta chiaramente significativa.

CAMON Queste coincidenze, in così poche parole già più volte ribadite, di simpatie con Benedetto Croce, sono dunque, in lei, spia di un gusto di misura crociana che corrisponda e consegua ad una formazione di tipo crociano?

BASSANI Le dico di più, approfittando dell'occasione che lei ora mi offre: io credo di essere l'unico scrittore del Novecento per il quale *l'esperienza idealistica è il fatto assolutamente centrale* della propria formazione. Anche in questo mi si vede un po' eccentrico nei confronti dell'ermetismo che non era crociano, ma misticeggiante e cattolico. E a proposito della mia formazione come romanziere, non si può partire parlando di Proust, di James, di Mann: il mio unico vero grande maestro è stato Benedetto Croce.

Il magistero di Benedetto Croce si è poi ribadito, in certo qual modo, attraverso un altro dei miei maestri fondamentali: Roberto Longhi. Per la mia formazione mi considero quindi, in linea assoluta, debitore nei confronti di Benedetto Croce, e in linea subordinata di Roberto Longhi, che da Croce discende direttamente. Non è la prima volta che riconosco questo doppio debito: ma nessuno ha mai voluto prenderne atto.

CAMON Il magistero di Croce comporta ovviamente l'opzione per forme chiare, lucide, definitive.

BASSANI Molto di più: l'influenza arriva a toccarmi fin nella mia tecnica di romanziere, la quale infatti non si è mai permessa l'applicazione della cosiddetta analisi psicologica. Si dice in genere che la mia narrativa è di derivazione ottocentesca: non lo credo affatto, proprio per il motivo che da parte mia non sono mai state tentate costruzioni o ricostruzioni di tipo psicologico. Il fatto che io abbia sentito così a fondo l'idealismo, comporta la certezza, per me, che *l'io profondo è ineffabile*. È effabile soltanto ciò che si dice, che si fa.

Di qui lo scarso interesse che ho sempre avuto per la psicanalisi, le cui operazioni mi sembrano fondamentalmente arbitrarie.

Tutto ciò che resta al di qua dell'azione e della parola, artisticamente non mi interessa e non mi riguarda. Ho seguito da troppo tempo, giorno per giorno, il successo di critica ottenuto qui da noi dall'*Ulisse*, ma se poi mi rimetto a leggerne certi passi, come il monologo finale della moglie, non posso impedirmi, no, di ammirarli, per quella loro specie di bizzarria rabelaisiana, ma per il resto ho l'impressione di inoltrarmi tra le cose più opinabili di questa terra. Ne ricavo l'immagine di un mondo arbitrario, costruito a freddo: l'esatto equivalente, oggi, di quello che erano le analisi psicologiche nell'Ottocento. Il tutto non corrisponde a quel bisogno di *chiarezza*, di *oggettività*, di *realismo* che mi è connaturato e che sta alla base della mia arte.

CAMON Se l'osservazione con cui aprivo il colloquio è vera, allora non ci fu in lei uno 'sforzo' e un 'tentativo volontario' di dare dimensioni oggettive e universali a un dato che le si presentava come biografico, ma bensì questo le si presentava subito secondo i modi che gli conferivano validità universale.

BASSANI È una prima conclusione. Quanto, poi, a quello che ho detto sull'*andare a scuola*, il mio asserto non escludeva, ovviamente, il verificarsi ad un certo punto dell'esatto opposto, cioè del rifiuto della parentela e dei magisteri.

CAMON Che è l'atto di nascita di uno scrittore.

BASSANI Gli esordi non possono che essere scolastici, ma poi tutto lo sforzo è nella direzione di rifiutare i maestri, di trovare la propria originalità, di uscire dai limiti della inevitabile letteratura; in quel punto, soltanto, uno diventa poeta.

CAMON Se gli oggetti della sua esperienza le si presentano secondo connotazioni universali, è possibile arrivare, per questa via, alla conclusione per cui il fascismo – secondo certa critica – può allora in lei effettivamente apparire come una specie di cartina di tornasole per la rivelazione dei 'miti corrotti' della borghesia, un paradigma storicamente provvisorio ma ritornante, verificabile a diversi livelli cronologici secondo caratterizzazioni contingenti?

BASSANI Credo di essere storicista quanto basta per sapere che il fascismo è un fatto preciso, storicamente situato e incasellato. Anzi,

non c'è niente cui io sia più allergico che ai generi onnicomprensivi: *la* poesia, *il* fascismo, *la* borghesia. Il fascismo, in quegli anni, è effettivamente il grimaldello per penetrare e capire una certa società, in un certo ambiente, in un certo momento. Il fascismo mi è servito per capire me stesso, il luogo dal quale sono nato: non ne allargo il significato a valori più generici.

CAMON Quindi, non ragiona per categorie?

BASSANI Assolutamente mai: non mi interessa in nessuna misura una definizione-formula della borghesia italiana, perché so che la borghesia italiana non è definibile, perché la borghesia agraria, padana, ferrarese è altra dalla borghesia lombarda, industriale, o da quella triestina, bancaria e assicurativa. Può anche darsi che ci siano certi rapporti non del tutto sotterranei che collegano la borghesia poniamo ferrarese agli strati tipici della borghesia italiana o internazionale, ma questo discorso non m'interessa né nella sua liceità né nelle sue conclusioni. Non mi sono messo a scrivere dei romanzi per fare dei saggi sociologici. Il fascismo mi ha servito per una ricerca e una spiegazione dei fatti della mia giovinezza, della mia esperienza morale: quindi, mi riferisco sempre e solo a un fascismo ben preciso, al fascismo nella sua realtà storica, padana e ferrarese. Non c'è niente che mi irriti di più degli attributi di universale, di cosmopolita, di internazionale applicati ai contenuti dell'arte.

CAMON Questo è molto importante, perché contraddice i risultati di un lungo filone della critica. Mi pare sia stato Gaetano Trombatore il primo a sentire con chiarezza in lei una valutazione del fascismo come fatto storico eterno, quando scrisse che in Bassani quelle angosciose vicende smarriscono la loro puntualità concreta e impegnativa, e si inseriscono invece, come un anonimo anello, in una catena di sevizie e persecuzioni la cui storia si perde nel passato e nella memoria degli uomini. La sua dichiarazione già anticipa in me la risposta che lei mi darà più tardi a una domanda che trarrà lo spunto dalla critica mossa da un certo settore, fortemente ideologizzato, per denunciare un *difetto* di storicismo in scrittori come Bassani e Cassola.

BASSANI Io vorrei sapere: che rapporto c'è tra Cassola e Bassani? Nel mio libro di saggi è chiaramente definita la distanza che corre tra Cassola e me. Cassola, di origine palesemente ermetica, non trop-

po lontana da Bilenchi, quindi con addentellati di natura cattolica, piccolo-borghese, agricolo-idillico-toscana, che cosa può aver a che fare con Bassani, di formazione crociana e maturato nell'ambiente della borghesia agraria ebraico-ferrarese? Io sono storicista e lo dimostro con le analisi di tipo storiografico in cui immergo la realtà umana dei miei personaggi. *Il giardino dei Finzi-Contini* è, da un punto di vista storicistico, un saggio, che mi permetto di giudicare obiettivamente valido, sull'Italia fra l'Ottocento e il Novecento: e ci son dentro tutte le pezze d'appoggio, non date per il gusto di darle, ma perché credo che la cronaca di per sé non conti niente, e perciò cerco di trasformarla in storia, da buon idealista. Cassola invece osserva soprattutto la cronaca: lui nasce dalla stessa matrice di Pratolini giovane e di Bilenchi, e veramente lui crede che poeti si nasca: lui è *illuminato dalla nascita*, per un miracolo e per una grazia ineffabili. Accostarmi a Cassola è possibile solo in forza di un illecito procedimento generazionale, caro alla critica giovane, perché accomunando Bassani a Cassola, e coinvolgendolo nello stesso destino generazionale, è naturale che diventi inutile prendere in esame Bassani di per sé, il mondo poetico di Bassani, la filosofia di Bassani, la lingua di Bassani, o rispettivamente quella di Cassola, separatamente: lì si coinvolge entro il discorso astratto sulla loro generazione, e lì si fanno sparire. C'è forse solo un fatto che ci accomuna, e che io ammetto volentieri: che tutti e due abbiamo sentito fortemente la Resistenza: la Resistenza entra in qualche modo come motivo centrale della nostra letteratura: e questo significa anche l'esistenza di un *chiaro rapporto col pubblico, con l'assemblea degli utenti*.

C'è, in sostanza, *una tensione di tipo religioso*, sia in me che in Cassola, tipica anche di altri scrittori maturati attorno al Cinquanta e usciti dal travaglio resistenziale. Cassola si rifà a Tolstoj, io mi rifaccio a Croce, e questo spiega una certa consanguineità morale: ma artisticamente non abbiamo molto in comune, a parte un certo impoverimento della lingua, del resto, però, abbastanza significativo. Io non credo e lui non crede al dialetto, appunto per quel bisogno di un rapporto che ho poco fa chiamato religioso con l'udienza nazionale. Pur se parliamo di luoghi particolari e ben circoscritti, è certo che non scriviamo per quei luoghi medesimi. Cassola non scrive per le donnette di Grosseto, io non scrivo per i ferraresi.

CAMON In questo momento lei pensa, suppongo, a Ferretti, che è stato uno dei più convinti nell'abbinamento Bassani-Cassola?

BASSANI Sì, ma Ferretti è uno dei tanti che ragionano esclamando: «Peccato che Bassani non faccia così»; che è un modo curioso di ragionare. È l'atteggiamento che hanno i comunisti nei confronti della borghesia illuminata: vorrebbero che marciasse. Io non posso mettermi la tuta e marciare dietro la bandiera rossa. Di qui discende tutta una critica di carattere moralistico o denunciatorio o ricattatorio, viziata in partenza.

CAMON Penso che i critici di formazione ideologica arrivino a questa denuncia perché non avvertono che siano messi in una luce positiva, ammirevole, in una valutazione elogiativa, i protagonisti dei suoi romanzi: semmai, la sua presa di posizione morale, il suo giudizio storico, lo si avverte limitatamente alla condanna pronunciata sugli antagonisti, quelli che hanno in mano la gestione della storia che gli altri invece – senza opporsi – patiscono. Voglio dire che la posizione incolpevole in cui si trovano i suoi protagonisti non è una conquista morale, ma una situazione prodotta da un complesso di eventi o fortuna.

BASSANI Anche qui, però, bisogna cercare di capirci. I critici ideologici sono così rozzi che han potuto credere che Malnate sia un personaggio positivo. Invece Malnate è un rottame, ed è arbitraria quella contrapposizione che i critici ideologici pongono tra il suo mondo e il mondo di Micòl. Di più: oltre ad essere un rottame come tutti gli altri, Malnate ha un altro difetto: quello, cioè, di essere anche, in certa misura, grottesco e comico. Egli dice di sognare un futuro 'lombardo' e 'comunista', mentre è legato invece a gretti e mediocri affetti domestici, e non sa dare a Micòl tutto quello che Micòl si aspetta. Che cosa si aspetta Micòl? Si aspetta veramente il futuro, la vita, l'amore. Quindi c'è una antitesi fra i personaggi, ma l'unico personaggio positivo di questo romanzo è quello che parla continuamente in modo negativo, è Micòl: Micòl dice che ama solo il presente, o semmai il passato, il caro, il pio, il dolce passato: ma in realtà è carica di vita e anela al futuro. I critici ideologici son così rozzi che credono che un personaggio debba esprimere la propria ideologia in termini precisi: no, Micòl dice il contrario di quello che pensa, di quello che è, e tutti gli altri, compresi quelli che teorizzano

il futuro, sono rottami destinati a morire, o tragicamente o grottescamente, proprio come Malnate. Ripeto: l'unico personaggio positivo del *Giardino dei Finzi-Contini* è Micòl, lei che parla, tuttavia, in termini decadenti, mondani, frivoli. I critici si accostano a Micòl con il complesso d'inferiorità del figlio del tranviere e dicono: «Questa no, non può essere iscritta al PCI». E invece se c'è un personaggio del romanzo che potrebbe proprio essere iscritto al PCI è Micòl Finzi-Contini. Il comunismo è desiderio del futuro, e dovrebbe ormai aver superato il massimalismo del socialismo col cravattone nero.

CAMON Sono perfettamente d'accordo con lei. Non ho mai creduto che l'opposizione, la differenziazione tra un antifascismo velleitario storicamente costruttivo e un antifascismo rinunciatario fosse in fondo la differenza di atteggiamento tra Malnate e i Finzi-Contini: perché i Finzi-Contini vanno benissimo come rappresentativi del secondo atteggiamento, mentre Malnate, con la sua fiducia in un futuro lombardo e comunista e la sua ironica morte sul fronte russo, non può, se non per satira, personificare il primo atteggiamento. È probabilmente questa l'impressione che porta Pasolini a parlare per lei di un'accorata illusorietà della storia e di un senso meglio patetico che politico della vita. Piuttosto: abbiamo visto che nella schiera dei 'diversi', di coloro che sono 'estromessi dalla gestione della storia' per l'arbitrio della classe al potere, c'è una profonda debolezza morale. Ma allora in che cosa sono 'diversi', in che misura son contrapposti agli altri?

BASSANI In effetti, la visione è meno schematica di quanto sembra a prima vista. Il fascismo conduce la danza, e come sempre accade trascina con sé anche le sue vittime. Lo stesso cinismo, lo stesso scetticismo, la stessa aridità, lo stesso provincialismo che stanno alla base del fascismo, sono anche la malattia di tanti che fascisti, fondamentalmente, non sono. La tabe corrode tutti, e questo spiega che la reazione di tante vittime sia debole, fiacca: *il protagonista è fiacco, Malnate è fiacco, i Finzi-Contini sono fiacchi: si sta attraversando questa galassia, e tutti quanti non possono non essere toccati da essa, anche per delle ragioni sociali, perché tutti sono borghesi, sono proprietari, sono radicati lì, e poi sono giovani, debbono vivere, devono godere, sono assorbiti da interessi esistenziali. C'è però, ripeto, un personaggio assolutamente eccezionale, ed è di lui che si parla, e se*

non ci fosse questo personaggio eccezionale sarebbe inutile scrivere il romanzo: i romanzi non si scrivono per fare un quadro d'ambiente. Micòl contraddice a tutti gli altri, e contraddice nella misura in cui parla in un modo assolutamente diverso: è fuori da quella galassia. Secondo me, il nucleo di partenza della narrazione, e quindi la chiave per capire criticamente il funzionamento della macchina, è che *Micòl è assolutamente diversa dagli altri*: anche lei passa attraverso la galassia, però miracolosamente non ne è toccata. Anche lei è costretta a nascondere la sua inclinazione, il suo ardore profondo, attraverso tanti no: anche lei appartiene alla generazione che ha letto Montale, «ciò che non siamo, ciò che non vogliamo». Però, proprio come l'angelo di Montale che ha attraversato le alte nebulose ed ora è lì, intatto, nello studio del poeta.

CAMON Praticamente, a questo punto lei capovolge l'accusa: l'accusa di mancanza di storicismo la fa ricadere su Ferretti. Scrive Gian Carlo Ferretti: «Quello che venne sempre più affiorando nelle opere di questi e altri scrittori, fu la mancanza di una matura coscienza storica, di una cultura temprata al fuoco delle esperienze della guerra e del dopoguerra, e capace perciò di stabilire un rapporto nuovo tra letteratura e realtà. Appariva sempre più chiaro che questi scrittori non avevano saputo vivere l'esperienza antifascista *fino in fondo*, ma solo in una direzione intellettuale e astrattamente moralistica; non avevano saputo cioè nutrirne la loro visione del mondo, facendone uno strumento sicuro di interpretazione della realtà».

Per lei, dunque, Ferretti scruta, spinto dalla sua formazione ideologica, procedendo proprio lui per categorie astratte e non seguendo i dati, le esperienze che la storia le ha presentato a livello biografico ed esistenziale. A questo livello, se ho ben capito, non era dato riscontrare attuato il concetto di 'classe', monolitica e compatta, e quello che è poi lo stesso, di contrapposizione di classi ben distinte.

BASSANI È così. L'accusa che io, a mia volta, muovo a Ferretti è quella di una mancanza totale di senso storico. Invece di scendere sul mio terreno, e leggere i miei testi, Ferretti applica, a me, schemi che non sono i miei.

CAMON Lo stesso ragionamento per concetti di 'classe', proprio di Ferretti, lo rimette in discussione quando lei mi dice che i tipi come Malnate sono sospesi fra una dichiarazione in un senso e un

comportamento in senso contrario. Tipi e situazioni che dal punto di vista ideologico possono urtare e apparire sfasati, ma che a livello esistenziale le fu dato incontrare.

BASSANI *Sono frange di una borghesia decadente, moribonda, fra poco spazzata via. Io sto parlando di esseri destinati alla morte, in un mondo finito, mancante di generosità, mancante di chiarezza, mancante di sensibilità, mancante di amore: con l'unica eccezione di Micòl. Ed è per questo che a Micòl dedico il mio romanzo.*

CAMON Nei suoi romanzi, l'isolamento dell'individuo, visto come un enigma senza soluzione, è sentito dalla critica come un fatto più vagheggiato che spiegato e apre nei critici di formazione marxista un importante quesito: se cioè lo stadio di 'enigma' in cui son lasciati certi personaggi protagonisti, non sia per caso una situazione irrisolta, spia di una scarsa forza decifrante e creativa.

Quello che, nella sua tematica, appare come il recupero del nucleo intimo e atomico dell'uomo, del suo assoluto impenetrabile, agli occhi degli ideologi risulta ovviamente come derivazione di un quid dal flusso livellante della realtà e della storia: in altre parole, e dal loro punto di vista, un'astrazione.

Mi consenta di facilitare il discorso evitando di assumere, qui, una posizione partigiana.

BASSANI Un esempio che questi critici han certamente sotto gli occhi, quando parlano dell'enigmaticità dei miei personaggi, è quello del rapporto tra Micòl e Malnate. C'è andata, Micòl, a letto con Malnate? Io mi ritraggo e dico di non saperlo perché effettivamente non lo so. Voglio mantenermi veritiero e non voglio indagare, perché sono soltanto un romanziere. *Privat Sache*: non è questo che mi interessa. *I personaggi non sono pupazzi, per me, sono persone vere, che abitano una certa strada, che appartengono ad una sfera sociale determinata e che per giunta sono morte a Buchenwald*, e che quindi meritano d'essere trattati col pudore con cui è d'obbligo trattare ogni essere umano, vivente o vissuto. Il fatto di scrivere non mi mette addosso dei panni speciali: resto pur sempre io, un tipo con alle spalle la galleria e la Resistenza, e che ora scrive romanzi con la convinzione che l'io profondo sia ineffabile. «Ciò che in camera si puote» è per me ineffabile, se in quella camera non ci sono stato, e quindi non posso parlarne. Posso parlarne quando ne so qualcosa personalmente, e

allora scrivo *Dietro la porta*. *Dietro la porta* finge che l'argomento sia una cosa capitata a me, all'io scrivente. Alla fine, tuttavia, risulta chiaro che il personaggio veramente importante non è l'io scrivente bensì l'altro, cioè Luciano Pulga, il perfido, il maligno, l'omosessuale. Ed anche di lui, non so e non saprò mai nulla, perché non posso saperlo. Non posso dire niente di più di quello che lui stesso mi svela. Io voglio realizzare un'arte che non si arroghi nessuna pretesa privilegiata nei confronti della vita: *un'arte che sia semplicemente una mimesi della vita*. Nei confronti della vita, il fatto che io sia uno scrittore non mi mette in un rapporto di privilegio rispetto agli altri, e non mi esime dall'obbligo, che è di tutti, di *stare ai fatti*. Questo non è, secondo me, un segno di impotenza. L'ulteriore decifrazione pretesa dagli ideologici non è, a mio parere, una decifrazione, bensì una ipotizzazione, con ampi rischi di infedeltà, di falsità: e io non posso, lo ripeto ancora, accettare un'arte che non sia connessa alla verità, o, meglio, alla mia personale cognizione della verità.

CAMON Questi ampi rischi di falsità, di infedeltà, si ridurrebbero se la storia le risultasse assolutamente livellatrice – come risulta ai critici ideologici – mentre abbiamo visto che per lei non lo è. Per gli ideologi la storia è tutto, e perciò era inevitabile l'urto con una posizione come la sua, in cui la storia agita la superficie senza toccare il fondo.

BASSANI Ricordo che Fortini mi rimproverava di non aver esaurito tutto il potenziale erotico che poteva scaturire dai rapporti tra Alberto, l'io scrivente, Micòl e Malnate: tutto un coacervo di implicazioni erotiche da me non elaborate. Ma io lo sapevo benissimo che c'erano, queste implicazioni, eccome se lo sapevo! Senonché non erano esse la materia del mio romanzo. Se avessi impalcato su quella base di incontrovertibile verità storica un castello romanzesco di rapporti sessuali ipotetici o ipotizzati sullo sfondo di Buchenwald avrei prodotto un *monstrum* artistico. Io non sono un artista di questo tipo: faccio quello che mi sento di fare, e vorrei che gli altri si rassegnassero a prendermi per quello che sono. È assurdo fare dei doppioni manniani trenta-quaranta anni dopo: sono già stati fatti dal decadentismo europeo di fine secolo. Non che io rifiuti il decadentismo: ci siamo ancora dentro tutti. Però ho cercato di guarirne possedendolo criticamente fino in fondo. *Il giardino dei Finzi-Contini* ha anche un valore di saggio critico su Proust, su Mann. Proust è

passivo, accoglie tutto della vita: io sono invece un moralista, scelgo e scarto. Proust è un grande esteta, io non sono un esteta.

CAMON È a questo punto che si parla per lei (da parte di Ferretti) di un aspetto particolare del decadentismo europeo. Ma la definizione, in Ferretti, si contraddice quando su quella formula, scaturita dallo svuotamento di ogni significato storico positivo, carica il peso di un moralismo laico, antifascista e antiborghese: che di fatto c'è, per sua stessa dichiarazione. Nell'intervista da lei rilasciata all'«Express» nel '62, quando lei vuole definire la sua posizione, lo fa situandola nell'alternanza tra la lotta e l'accettazione, tra la logica e il suo contrario; e dice: «Sono un uomo razionale, impegnato in un mondo di relazioni storiche, e mi sforzo di capirlo. D'altra parte ho l'intuizione del contrario, di ciò che sconvolge la logica e la storia, e che non è meno indispensabile: la passione, la poesia, l'apocalisse». È una definizione lucida e sincera. Ma cosa comporta, ampliata, l'espressione: «Mi muovo da una parte sul piano della logica borghese, che è indispensabile?». Perché è indispensabile?

BASSANI Quell'intervista mi fu fatta da Dominique Fernandez. La logica borghese, cioè la borghesia intesa come mediatrice degli opposti, tra realismo e idealismo, è parte della mia cultura, della mia filosofia, del mio essere, del mio stesso stile: io l'accetto perché è irrinunciabile. Però, proprio come Micòl è eccezionale rispetto al suo stesso ambiente, ho l'intuizione del contrario cioè dell'a-logico, dell'abisso della religione, del misticismo: altrimenti, non sarei poeta. *Il restar fedele alla mia cultura è un fatto disperato*, l'unico appiglio per non essere travolto dalla mia natura profonda, tellurica e passionale. *Io non mi rassegno ad essere un poeta*. Un poeta che si rassegna ad esser poeta è già un letterato. Voglio lottare contro la mia natura, proprio per essere un poeta.

CAMON Rispondendo a un'intervista per «Nuovi argomenti», nel '59 lei profetava che la fortuna, in Italia, dei manierismi narrativi del genere di quelli di Butor, Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, sarebbe dipesa dalla sorte riservata nel nostro paese alla democrazia. E chiariva: «L'impassibilità mortuaria del *Voyeur* e della *Jalousie* evoca direttamente la dittatura del grande capitale industriale, il 'moderno' qualunque neocapitalista e neopositivista (e la conseguente messa al bando dei comunisti)». Perché, a questo punto, lei si diceva

allora «lontanissimo dal porre» come conclusione «l'equazione fascismo-gollismo»? A quel punto del discorso, non era d'obbligo accettare una simile conclusione?

BASSANI Io insisto nella mia posizione. Il fascismo è una cosa molto precisa, il gollismo è un'altra cosa, simile ma non uguale. Ancora una volta, rifiuto di procedere per categorie. Non mi fraintenda, però: il condizionamento che la dittatura del capitale e del mito della *grandeur* comporta sulla letteratura è pesante, innegabile, soffocante, e noi lo sappiamo per averlo patito in un contesto storico diverso. In Francia, tuttavia, un manierismo di tal genere segue una lunga esperienza di letteratura realistica che ha dato fondo al paese, mentre in Italia mancherebbe di questa base, di questo fondamento. Il gollismo può apparire un fenomeno, più che autentico, addirittura legittimo; soltanto in Francia, però, in un ambiente cioè in cui la letteratura ha ormai parlato di tutto, ha esaurito la sua stessa possibilità espressiva nella direzione in cui era incanalata. Un manierismo di tipo voyeuristico, importato in Italia, ci riporterebbe indietro a situazioni di sperimentalismo letterario del tipo di quelle già scontate nel Ventennio: e una delle prove fondamentali di quello che dico io è che l'accordo tra avanguardia e letteratura del Ventennio è in atto, basta vedere i rapporti tra Sanguineti e Palazzeschi, tra Giuliani e Moravia. Che cosa rappresentano gli avanguardisti, se non un ritorno alla letteratura del Ventennio, cioè puramente disimpegnata e formalistica? Per questo essi non sopportano scrittori del mio tipo, e li accusano di tardo romanticismo quando non addirittura di tardo naturalismo...

(1968)

CAMON Premesso che ogni opera nasce, in generale, da una idea critica, qual è la 'mozione allo scrivere' che l'ha portata all'*Airone*?

BASSANI L'idea critica fondamentale dell'*Airone* era una presa di posizione indiretta nei confronti del 'Nouveau roman', de l'«école du regard»: cioè della tecnica di descrivere il mondo nella sua realtà, il mondo com'è, di descriverlo attraverso lo sguardo, cioè in modo assolutamente impassibile. Ma chi possiede quest'occhio, questo sguardo ormai impassibile? Solo un moribondo. Da qui, ho ricavato l'idea di scrivere l'ultimo giorno di vita di un moribondo. Senonché poi, durante il lavoro, mi è accaduto di dimostrare in un certo senso il

contrario: e cioè che anche questo ‘occhio’, questo ‘sguardo’ è umano. Sostanzialmente io finisco per dire sempre che i drammi e i vizi del decadentismo contemporaneo sono anch’essi ‘umani’. In fondo, la storia dell’*Airone* rappresenta una specie di ‘recupero dello spirito’ in punto di morte. Limentani è uno di noi: *ama il mondo solo a patto di dirgli addio*. Prima dell’addio il mondo era privo di ogni significato per lui. Limentani rappresenta l’opposto dei personaggi delle società costituite su dei valori, quali che siano; i personaggi di Omero non avevano problemi: ogni atto era per loro un fatto naturale, per loro era naturale partecipare a nozze tribunali ed are. Noi oggi partecipiamo a nozze tribunali ed are ma sempre divisi, sempre fratturati dalla civiltà. E Limentani è come noi: oggetto fra oggetti, nel mare dell’oggettività. Ma quando sta per lasciare il mondo, ecco che allora il mondo acquista per miracolo ogni significato perduto: Limentani ama la moglie, ama la figlia, ama la madre, e di colpo se ne accorge ed esclama: «Ma allora io li amo!». Come dico nel libro: «Si sentiva incredibilmente ricco, generoso, disposto a dare: in preda a una specie di ebbrezza. Tuttavia lo sapeva (...). Sarebbe stato sufficiente che si fosse indotto, per questo, a pensare di sopravvivere un solo giorno di più, perché la felicità si dissolvesse di colpo, e perché tornasse a provare anche nei confronti di sua figlia, rimasta là, (...) il consueto, amaro senso di estraneità, quasi di repulsione, che gli aveva sempre impedito di considerarla sua, di volerle bene. Ecco, dunque – si diceva –: soltanto a patto di morire poteva volerle bene!». Ripeto: il recupero dello spirito e della vita avviene attraverso la morte.

CAMON A me pareva, e pare tuttora, che nel libro sia presente ancora il fascismo, una specie di fascismo retrodatato, e che insomma tra i problemi di Limentani (o a monte di quei problemi) ci stesse anche il fascismo.

BASSANI C’è, ma in piccola misura, in questo libro, il problema del fascismo. In un mondo privo di senso, anche il fascismo è privo di senso. Lo dice Limentani, quando vede sulla tolda di una chiatta ancorata lontano un uomo e una donna che si rincorrono gridando, chissà cosa fanno. A Limentani, come dico nel libro, «gli sembrava d’assistere dal margine di una piazza sterminata ad una rappresentazione di burattini fatta per lui solo». E fa questa considerazione: «Bastava guardare le cose della vita da una certa distanza per concludere che

valevano, tutte quante, per quello che valevano: e cioè niente, o quasi». Bellagamba era stato fascista e adesso non lo era più, lui era stato ebreo e adesso non lo era più; tutto è senza significato. Anche il recupero del vero *peso storico* degli eventi avviene in punto di morte. Direi che l'imminenza della morte rende persino intelligente Limentani, che è di sua natura un banale, un mediocre. Il libro ha un'ottica diversa dagli altri miei libri, ma certo Limentani è della stessa razza dei Finzi-Contini: è anche lui testimone di un mondo finito, di un mondo aristocratico e borghese giunto alla sua estrema consunzione. Se Limentani arriva a questo punto di comprensione non è per 'destino di classe', ma semplicemente perché ha sempre fatto delle scelte sbagliate: il cugino amava la moglie contadina, amava la famiglia, lui no; lui ha sempre fatto per calcolo ciò che gli altri hanno fatto per amore.

Quelli dell'*Airone* sono dunque personaggi dell'*école du regard*, ma con motivazioni morali e sociali più serie e consistenti che non i manichini di Robbe-Grillet o di Butor.

CAMON Quindi il libro è la descrizione di un viaggio verso la morte. Eppure, proprio su questo una parte della critica eccepiva: di trovare, di colpo, la morte, ma di non aver seguito il viaggio verso la morte.

BASSANI Ma del suicidio io ho dato tutti gli elementi necessari e sufficienti. Ho descritto tutti i preparativi. Il libro è tutto qui, è tutto disseminato di simboli mortuari. Avrei commesso un errore artistico dicendo di più. Ho preparato il suicidio da ogni punto di vista pratico e morale, e ho persino scartato l'idea del non-suicidio. Andare più in là mi sembrava inutile. Forse c'ho messo addirittura troppi motivi, perché il motivo vero, fondamentale che porta Limentani al suicidio è quello metafisico: cosa faccio al mondo, cos'è la vita, che senso ha? Chi si pone queste domande non è un intellettuale, ma io non pesco mai intellettuali alla Camus, perché ho bisogno di concretezza storica, di situare in un ambiente preciso i miei schemi morali. Non mi interessano gli intellettuali. Non provo alcun interesse per mettere me stesso quale protagonista: l'atto di scrivere mi è sufficiente: non voglio diventare anche un personaggio. (In qualche occasione ho trasformato in personaggio Bassani, ma diciamo un certo Bassani, quello che ancora non aveva cominciato a scrivere).

(1972)

CARLO CASSOLA

Le mie domande vorrebbero allargare i temi della conversazione, congiungere Cassola alla storia, all'ideologia, alla politica, alla cultura: dal centro al cerchio. Le risposte pervicacemente vogliono riportare il colloquio al suo nucleo: dalla storia, dalla cultura, dalla politica a Cassola: dal cerchio al centro. La sua preoccupazione è che da questi colloqui non venga per caso estratta una specie di poetica destinata a vivere per se stessa, al di là o al di sopra o in vece delle opere; la sua posizione non è per la cultura, ma per la vita; non per la storia, ma per l'esistenza. Una volta tanto, l'altro polo di fronte all'esistenza non è l'essenza, ma la storia, la cultura, la creazione di attributi che involgono e nascondono e falsano la realtà immediata. La forza che sorregge il *suo* sistema culturale – se tale può definirsi – è l'acutezza psicologica, ma è anche una scappatoia: c'è qualche cosa di più 'personale', e quindi soggettivo, della psicologia applicata, cioè dell'interpretazione psicologica? Rientrare in questo campo, non restare su quello culturale, significa per Cassola restare scrittore, non diventare pensatore: per lui, sono termini fortemente contrapposti. L'intellettualizzazione è la morte dell'arte.

Il suo punto di partenza non è un'idea-forza; è una scoperta intuitiva e sentimentale, la scoperta di se stesso e della propria vocazione. Mai egli parlerebbe di una missione nel senso di magisterio. Semmai, in un tempo in cui tutto coopera perché l'uomo (e lo scrittore) esca di se stesso, la missione di Cassola (e secondo lui dell'uomo) è quella di restare se stesso, di una fedeltà alla propria natura.

Sono queste le molteplici implicazioni di una pagina di *Tempi memorabili* in cui l'affacciarsi nel protagonista della prima consapevolezza della vita coincide immediatamente con l'innamoramento che però va inteso – è un'impressione che già espressi altrove – anche come la scoperta di una vocazione poetica, esattamente nella

misura in cui la narrazione ha un chiaro valore autobiografico. («La rivelazione era giunta improvvisa, e Fausto balzò in piedi. Si mise a camminare in fretta verso la caserma. Le barche ostruivano il passo, ed egli entrò nell'acqua bassa della rada. Si fermò: vedeva la propria immagine, appena scomposta dal tremolio... Barcollò quasi: la felicità gli era montata alla testa, dandogli le vertigini»). L'innamoramento è nel protagonista un atto di grazia, mai dichiarato, senza che perciò risulti bloccato o inadempito: esso si libera nell'esplicazione di moti interiori, traduce a un nuovo significato il mondo, giustifica e illumina l'esistenza, e in ciò sta la sua compiuta attuazione, la sua transitività. («Ma nulla sarebbe trapelato; nessuno, vedendolo, si sarebbe accorto del suo turbamento. Nessuno avrebbe saputo quant'era commosso, e com'era felice. Quelle poche settimane, è vero, lo avevano cambiato profondamente. Ma era rimasto un solitario. Da ragazzo, quando si accendeva per qualcosa, ci pensava di continuo, ma non ne parlava con nessuno. E così ora, la felicità dell'amore l'avrebbe assaporata in solitudine»). Lo accompagna ininterrotta una sofferenza goduta che è la vibrazione dell'animo umano nel momento della scoperta, che a sua volta è, sempre, un'autoscoperta, un'autocomprensione. Le intuizioni e le giustificazioni di Cassola sono onde che la riva rimanda al centro di partenza. Coloro che, come Montale, avvertono che la parola di Cassola sta al limite del silenzio – che quella vibrazione è debolissima e sul punto di spegnersi – attribuiscono all'autore la non scoperta di un mondo (esterno) al quale l'autore nemmeno guarda.

Cassola abita al quinto piano, l'ultimo, di un edificio con la targa INA-Casa, alla periferia di una città di provincia. Più in là non c'è che lo stadio. Giungono dalle finestre i miti rumori del lavoro: scavatrici, trattori, cantieri. Qualche fischio di treno: la ferrovia è a due passi. Sui pianerottoli della scala si sentono le voci chiassose dei bambini. Cassola vive qui con la moglie e una figlia.

Nel salotto, dove mi accoglie, troneggia un televisore di enormi dimensioni; due ampie finestre danno sulla strada e, più in là, sull'aperta campagna. Le tende, bianche, ondulate, filtrano una luce densa, nebbiosa. Cassola guarda fuori dalle finestre: a me si volta solo per le risposte più puntigliose e precise: quelle che toccano la sua posizione ideologica. Mai la sua voce raggiunge il timbro

dello scatto o dell'impulso: il tratto è gentile, la parola è cordiale, il discorso – quando io impersono ipotetici interlocutori volta a volta di posizione ideologica o avanguardistica – è pronunciato con un tono di superiorità così consapevole che il timbro, invece di elevarsi, si abbassa. Se c'è uno scrittore per il cui sguardo è da riesumare dalle sue ceneri l'aggettivo 'mansueto', questi è Cassola. Seduto sulla poltrona, a giusta distanza dal microfono, con un gilè grigio sulla camicia di un verdino-acqua, fuma. I capelli sono molto grigi, quasi bianchi. Sul volto, di lineamenti fini, aristocratici, gli occhi miti e la parola uniforme diffondono un'espressione di cordiale serenità.

L'immagine è quella di un poeta. Voglio dire, quella che fino a ieri s'immaginava tipica di un poeta. Vien fatto subito di chiedersi se la sua vocazione originaria non sia stata la poesia. Risponde che difatti ha cominciato scrivendo poesie: ora non le ha più, le ha distrutte; e non ha motivo di rimpianto per avere abbandonato quella strada: volendo esprimere il sentimento esistenziale, che era inizialmente l'unica cosa che gli interessasse, aveva avanti a sé due vie: o raccontare l'infanzia e l'adolescenza nei loro accadimenti strettamente biografici, o cercare di oggettivare la sua esperienza, superarne le accezioni personali: e questa seconda strada lo interessava assai di più. Infatti oggi le narrazioni autobiografiche in senso stretto, i tentativi di far rivivere la sua sensibilità rappresentando sé bambino o adolescente, li considera cose a sé, che possono avere più che altro valore di chiarimento del resto.

CAMON Partiamo da una considerazione che dovrebb'essere conclusiva: la concezione nella quale lei si trova definito è quella, formulata da Cancogni, di 'poetica subliminare'. Esaminiamola nei dettagli. Subliminare è tutto ciò che sta sotto la soglia, e più compiutamente sotto la soglia della coscienza pratica, e insomma in una coscienza che non è quella pratica: il subliminare viene ad essere l'oggetto spogliato di ogni suo attributo ideologico, etico, psicologico, religioso. Come dice lei, il subliminare coincide con l'esistenza, col nudo fatto dell'esistere, o meglio con l'esistenza e col solo attributo reale che essa comporti, la coesistenza dei sessi. La mia domanda è questa: esiste una esistenza che sia il nudo fatto di esistere, e non

l'esserci, il trovarsi cioè 'naturalmente' al centro di un orizzonte di attributi? Insomma: questi oggetti subliminari sono spogli o spogliati? dati o prodotti?

CASSOLA Psicologicamente sono dei dati, non dei prodotti. Fin da bambino io ero cosciente di essere un subliminare anche se non davo nessun nome a questa sensazione. Fin da bambino vivevo nell'attesa di questi momenti privilegiati quando il velo che nasconde la vera realtà si squarcia improvvisamente. Ora è evidente che da bambino io non compivo nessuna operazione cosciente sulla realtà: essa era nient'altro che un dato di esperienza di cui prendevo atto.

Che le sensazioni subliminari siano rare, che esse siano l'eccezione e non la regola, glielo può confermare qualcuno molto più autorevole di me: glielo può confermare Proust. Proust non dà un nome a questo sconvolgimento dell'animo, a questa sorta di orgasmo spirituale: lo chiama «quel piacere particolare» provato inzuppando la madeleine, vedendo la siepe di biancospini in fiore a Combray o i tre alberi di Balbec, o inciampando nel ciottolo. E lo spiega come il recupero di un frammento puro di tempo (il tempo reale, la *durée* bergsoniana) attraverso la memoria involontaria.

CAMON Da una simile poetica, il rapporto con la storia, che è immediatamente creazione continua di attributi ideologici, etici, psicologici, politici, è un rapporto di antagonismo, di opposizione e di rifiuto.

CASSOLA Io direi meglio che questi attributi li ignoro.

Ripeto: quand'è che un'immagine diventa subliminare? Quando ci si mette di mezzo la memoria involontaria, cioè la sovrimpressione dell'immagine ricordata sull'immagine percepita attualmente; è questo che porta a un riconoscimento dell'immagine diverso dal riconoscimento abituale, che è fatto per ragioni pratiche. Si tratta appunto, come dice Proust, di un recupero miracoloso di un frammento puro di tempo.

Lei mi parla di un rifiuto della storia. Posso risponderle solo che io ho sempre fatto una distinzione tra vita e storia, senza tentare di giustificarla sul piano intellettuale, tanto più che la storia è il frutto di una intellettualizzazione, la vita invece la si apprende immediatamente, intuitivamente. È chiaro che la mia è una concezione irrazio-

nalistica, e il guaio dell'irrazionalismo è che quando diventa teoria si contraddice. Perciò, meglio non teorizzare.

CAMON In che senso e in che misura la coscienza subliminare si discosta dall'intuizione pura di crociana memoria, cioè dalla rappresentazione di puri stati d'animo? Siamo di fronte a una spia di un suo crocianesimo (e allora: quali sono i suoi limiti) o la coincidenza è solo apparente?

CASSOLA È una domanda interessante. La sensazione subliminare non si identifica certo con l'intuizione di crociana memoria: magari si identificasse! Vorrebbe dire che vivremmo sempre e soltanto subliminarmente.

L'intuizione crociana è un concetto generico: è la facoltà extralogica. Noi di intuizioni ne abbiamo ogni momento. Mentre quella che io chiamo, non so quanto esattamente da un punto di vista scientifico, la sensazione subliminare, è molto rara. Io credo di aver sempre avuto presente, fin da bambino, la distinzione tra la normale non-subliminarietà delle cose e la loro eccezionale subliminarietà, corrispondente ad uno stato d'animo assolutamente fuori dell'abituale.

(Devo aggiungere, a titolo aneddotico, che sono stato tra i pochissimi della mia generazione a disinteressarmi di Croce. Il solo pensatore che mi abbia interessato è stato Bergson).

In altri termini, noi siamo costantemente sotto il dominio della coscienza pratica, e naturalmente anche la nostra facoltà intuitiva si colloca sotto questo dominio. Solo eccezionalmente, solo in momenti rari ci sottraiamo a questo controllo della coscienza pratica, ed è allora che prevale la coscienza subliminare. Cancogni e io la chiamammo così, proprio intendendo significare 'sotto la soglia' della coscienza pratica.

CAMON A questo punto è importante sentire quale discorso lei fa per distinguere il suo orientamento (d'interesse per la realtà allo stadio di natura) dal naturalismo.

CASSOLA Lo scrittore naturalista accetta la realtà così com'è stata analizzata, valutata, classificata dal pensiero, cioè dalla cultura del suo tempo. Questo porta alla morte dello scrittore, che non è più libero d'inventare il suo mondo, ma appunto può impiantare solo una certa costruzione all'interno di una struttura già perfettamente predisposta. Questa è la ragione per cui le narrazioni naturalistiche

sono sempre così generiche, anonime, meccaniche, programmatiche, fabbricate, e in definitiva false: semplicemente ne è assente la vita, che è qualcosa di libero, misterioso, imprevedibile, che non sopporta definizioni o formule.

CAMON Si tratta quindi, per il naturalismo, di un vizio di partenza, poiché parte dal concetto che ogni fatto spirituale sia scomponibile e spiegabile alla stregua dei fatti fisici e meccanici?

CASSOLA Sì. Nel senso storicamente limitato del termine, il naturalismo è nato al tempo del positivismo, cioè in un tempo in cui la letteratura e l'arte erano afflitte da uno spaventevole complesso d'inferiorità nei confronti della scienza.

Oggi d'altra parte siamo in una situazione analoga, si ripete il complesso d'inferiorità dell'artista nei confronti dello scienziato.

CAMON Sempre nel quadro della sua fedeltà agli oggetti allo stato di esistenza, è importante il discorso che lei impianta come giustificativo del rifiuto del dialetto. La realtà linguistica subisce dunque una filtrazione in lei, una mediazione. Lei scrive in proposito: «La mimesi della realtà linguistica diventa feticismo della parola: dietro lo scrittore impegnato ricompare il letterato puro, l'accademico, l'e-steta: l'eterno dannunziano italiano».

Qui nascono due domande: l'assunzione diretta del dialetto è un'opera di mimesi? e come può quest'assunzione presupporre un letterato, cioè un mediatore, proprio mentre si pone come neutra accettazione di una realtà?

CASSOLA La mimesi della realtà linguistica nasce dal solito pregiudizio naturalistico, che lo scrittore debba trascrivere una realtà che esiste già, che lo scrittore debba lasciar parlare le cose. È un precetto inapplicabile, perché le cose non parlano, è sempre lo scrittore che parla. Io, come lei sa, ho ambientato quasi tutti i miei racconti in una certa parte della Toscana, per di più i miei personaggi sono quasi tutti di estrazione popolare, quindi parlano e pensano in dialetto. Ma io non ho mai pensato di prendere di peso e introdurre, con loro, il dialetto, cioè non ho mai pensato di fare un'operazione mimetica, sia pure *falsamente* mimetica; ma ho sempre cercato di trovare un equivalente linguistico della loro psicologia, che si esprime invece in dialetto (e sia pure in un dialetto che è più vicino alla lingua nazionale di quanto non possano essere gli altri).

CAMON «Trovare un equivalente linguistico del dialetto» significa che l'incontro tra lei e il suo personaggio non avviene né nella lingua né nel dialetto, ma a metà strada?

CASSOLA I connotati più evidenti di questo equivalente linguistico sono una sintassi elementare (che è caratteristica del mio stile, per concorde ammissione della critica) e la povertà lessicale. A questo si riduce l'operazione linguistica che ho cercato di fare. Il tentativo di captare la realtà allo stato puro non deve ingenerare l'equivoco in cui cade così facilmente l'arte di avanguardia, che va direttamente a prelevare l'oggetto dalla realtà: prendere l'oggetto e metterlo lì, non ha senso. Questo mi sembra un canone estetico valido per tutte le arti e incontestabile: il documento brutto non è arte. L'arte è sempre un'operazione mediatrice.

CAMON Ma prendere il puro oggetto, e darlo per quello che è, nella sua nudità senza fronzoli di alcun genere, può criticamente definirsi un'operazione da esteta e da dannunziano?

CASSOLA Quell'espressione non è propriamente mia, mi fu messa in bocca in un'intervista all'«Espresso» da Arrigo Benedetti. Se ci si riferisce a Pasolini e a Gadda, penso sia giusto parlare di un feticismo della parola: il gusto della parolaccia è analogo al gusto della parola arcaica e preziosa, denuncia voglio dire quel compiacimento, quell'assaporamento della parola che è tipico del letterato.

C'è un'altra obiezione all'uso del dialetto, che non so se mi son posta quando ho cominciato a scrivere, ma che certo mi è divenuta chiara in seguito, e cioè: ogni scrittore degno di questo nome è caratterizzato da un'invenzione linguistica, mentre proprio nello scrittore dialettale questa invenzione linguistica manca. Il dialetto è una lingua viva, al contrario della lingua nazionale; in esso cioè le parole e le espressioni conservano la loro ricchezza metaforica e il loro potere evocativo, mentre la lingua nazionale è logorata dall'uso burocratico e ufficiale: è insomma ridotta a mero veicolo di comunicazione. Ma proprio per questo, lo scrittore in lingua è costretto a un'invenzione linguistica costante per ridare freschezza e forza rappresentativa alle parole scolorite dall'uso. L'invenzione linguistica si ha quindi molto di più nello scrittore in lingua che in quello in dialetto.

CAMON Il suo sforzo resta comunque nel senso di una realtà allo stato puro e immediato. Poiché, almeno intenzionalmente, è questa

anche la direzione prima della neoavanguardia, da dove derivano le divergenze e gli scontri nel riguardo di essa? Lei vede in essa anzitutto un vizio d'origine o di metodo?

CASSOLA Quali che siano le motivazioni teoriche, l'avanguardia è sempre mossa dal desiderio di far chiasso, di suscitare scandalo, di *épater le bourgeois*. Da questo punto di vista il confine tra avanguardia e goliardia è sempre stato incerto. Distruggere per il gusto di distruggere: questa è la vera divisa dell'avanguardia. Anche se dice di voler creare un'arte nuova, che dovrà prendere il posto della vecchia, l'avanguardia sa benissimo di non poter andare al di là della rottura, della denuncia, della polemica, della negazione; sa benissimo cioè di rimanere al di qua dell'arte.

Una certa dose di malafede credo sia sempre presente nella psicologia dell'avanguardia. Il suo unico contenuto in definitiva è il nichilismo, così come il suo punto di partenza è inevitabilmente intellettualistico. Le posizioni dell'avanguardia nascono sempre da una considerazione astratta della realtà, che come tale può essere accettata da molti o addirittura da tutti: questa è la ragione per cui l'avanguardia è sempre stata una storia di gruppi, di partiti: i partiti si possono costituire solo intorno a un'idea.

Detto questo, mi pare evidente la ragione per cui sono contro l'avanguardia. Non è un paradosso affermare che se c'è un indirizzo letterario assolutamente incapace di rappresentare la realtà del mondo moderno, questa è l'avanguardia: proprio per il suo vizio d'origine, l'intellettualismo. Secondo me la caratteristica fondamentale del mondo moderno è che è una realtà che non si presta ad essere afferrata con le pinze dell'ideologia. In altre parole, la dimensione della sensibilità contemporanea è precisamente questa: che la realtà ci appare nuda, spoglia, spogliata dei vestiti che le erano stati cuciti addosso. Ma non è che con la caduta di questi vestiti la realtà abbia perso il suo significato; io direi piuttosto che l'ha ritrovato. È la realtà, è l'esistenza che è diventata un valore di per sé. E mi pare che il compito dell'arte contemporanea dovrebbe essere proprio quello di farci sentire questo valore. L'avanguardia invece nega ogni valore al nostro tempo; è nichilista, l'ho già detto. Ebbene, questo nichilismo non è dovuto al rifiuto della tradizione letteraria o artistica, ma al rifiuto del mondo moderno. L'avanguardia dice che il mondo non è

più a misura dell'uomo. Certo, non è più a misura dell'uomo vecchio, dell'umanista... cioè proprio di lui, dell'avanguardista, di quello che egli è nel fondo, al di là della mascheratura ultramodernista.

Il modo stesso come l'avanguardia si pone di fronte alla realtà del mondo moderno è innaturale. Le operazioni dell'avanguardia hanno sempre un carattere di rottura, denotano sempre uno stato di tensione; e questo che cosa sta a dimostrare? Sta a dimostrare che l'avanguardia non si trova a suo agio in questo mondo. Chi si sente a suo agio in questo mondo non sente davvero il bisogno di contrapporgli violentemente. Ci si accosta in modo naturale, in modo normale. Credo che l'uomo comune si trovi a suo agio nel mondo moderno e credo che uno scrittore vero, che non può non essere figlio del suo tempo, si trovi anche lui a suo agio: è il suo mondo, a un certo punto lo deve accettare per forza, lo accetta e lo ama questo suo mondo! Ripeto: il nichilismo dell'avanguardia a me sembra la spia di un rifiuto del mondo moderno. Del resto mi pare che gli avanguardisti lo confessino abbastanza esplicitamente quando dicono che nell'Ottocento l'artista e in generale l'uomo era integrato alla società mentre oggi non lo sarebbe più (a parte il fatto che questo per me è un brutto discorso, che non ha nessun significato). Comunque in questo modo che cosa fanno? Confessano la loro nostalgia per l'Ottocento, cioè per il tempo in cui l'uomo e l'artista erano 'integrati' alla società. Io invece non ho nessunissima nostalgia dell'Ottocento, non ho nessunissima nostalgia delle epoche passate, per il fatto che sono nato in questo tempo, che questo è il mio tempo e come tale lo amo, perché se non amassi il mio tempo non amerei nemmeno la mia vita.

Quindi, riassumendo, vedo innanzi tutto nell'avanguardia un vizio d'origine: l'intellettualismo. Io mi son messo a scrivere per la ragione contraria, perché insoddisfatto di qualsiasi interpretazione intellettuale della realtà, perché convinto che la realtà è indefinibile (la letteratura di fantasia non può nascere che da un'insoddisfazione, che da una convinzione del genere). Ma vedo nell'avanguardia anche un vizio di metodo: secondo me l'avanguardia non ha mai prodotto né poteva produrre nulla di buono, nemmeno le cosiddette avanguardie storiche, di cui ho un'opinione assolutamente negativa. Parafrasando Lenin, definirei l'avanguardia come la malattia

infantile del Novecento. L'avanguardia infatti è un modo frettoloso e superficiale di affrontare i problemi dell'arte contemporanea: anche quando le sue premesse sono giuste, le sue indicazioni sono sbagliate. Prendiamo per esempio i mezzi espressivi predicati dall'avanguardia: in sostanza due, l'oscurità e la violenza. Partendo da una premessa giusta – l'ineffabilità della poesia, il fatto che la poesia è al di là della connessione logica – se ne deduce la conseguenza, sbagliata, che bisogna abolire il carattere di comunicazione del discorso e si invita all'oscurità; o se ne deduce l'altra conseguenza, anch'essa sbagliata, che bisogna *forzare* l'espressione e si invita alla violenza. Per me si tratta di due indicazioni assolutamente sbagliate, di due strade assolutamente impraticabili. Oscurità e violenza possono produrre una certa suggestione, non producono mai l'autentica emozione della poesia. E non potrebbe essere diversamente, perché nascono dall'impotenza. L'emozione della poesia nasce invece dalla forza dell'ispirazione, la quale si afferma sempre in modo tranquillo e perviene sempre a un'espressione semplice e chiara.

CAMON Era legittima una certa diffidenza da parte di critici ideologici, della formazione cioè di Ferretti e Asor Rosa: Ferretti parla, non di 'disimpegno ideologico', ma di 'ideologizzazione del disimpegno', e giudica che la sua opera creativa segni, con la cosiddetta terza fase (regressiva secondo il metro ideologico), un accompagnamento parallelo alla involuzione che l'ideologia pativa anche sul piano politico a partire dal '48: *Un cuore arido* segnerebbe il culmine di questa parabola che meglio sarebbe chiamare deviazione: dall'impegno alla solitudine, alla ricerca cioè e all'accettazione di una vita secondo valori elementari e autosufficienti.

E Asor Rosa giunge, per ragioni non dissimili da quelle di Ferretti, alla chiave interpretativa 'dell'ideologia dell'isolamento'.

CASSOLA La critica marxista mi ha sempre guardato con diffidenza, non sarebbe potuto accadere diversamente. Ha criticato il mio disimpegno dopo il '60, ma ha criticato anche il mio impegno del decennio precedente, quello che va da *Fausto e Anna* a *La ragazza di Bube*. Perché? Perché non era certo il tipo di impegno che pretendeva da uno scrittore. Per fare un solo esempio: nella seconda parte di *Fausto e Anna*, come mostro l'impegno dell'intellettuale nella Resistenza? O come un disimpegno di fatto o come un impegno di

tipo morale, che i marxisti chiamano moralistico e quindi condannano. I marxisti intendono per impegno una consapevolezza etico-politica che in Fausto non c'è mai.

CAMON Tutto il saggio di Asor Rosa, compreso in *Scrittori e popolo*, gira intorno a quel nucleo riassuntivo 'ideologia dell'isolamento', fin dall'esordio, là dove sente le radici della sua formazione nel clima ermetico. E a questo proposito giudico interessante sentire le sue confessioni.

CASSOLA Questa è una domanda importante, perché mi permette di fare una messa a punto sulla mia formazione.

La mia formazione cade tra l'estate del '35 e la primavera del '37. Nel '35, quando avevo diciotto anni, mi venne l'idea di scrivere; nel marzo del '37, quando scrissi *La visita* e *Paura e tristezza*, avevo ormai messo a fuoco la mia poetica, a cui mi sono attenuto fino al '49 e che ho ripreso dopo il '60. Quando mi venne l'idea di scrivere, ero confortato e spinto da un amico, di alcuni anni maggiore di me, Piero Santi, che apparteneva all'ambiente letterario fiorentino ma stava a sé. Le cronache letterarie non ne hanno mai parlato, ma Santi aveva intorno a sé un gruppo di giovani, tra cui ricordo Fortini e Parronchi, che prima di essere ermetico è stato un santiano, se si potesse dir così, cioè se questa fosse una categoria acquisita dalla critica letteraria. L'influenza di Santi si esercitò su di me per circa un anno, e fu positiva nel senso che mi liberò dall'idea scolastica che io avevo della letteratura e mi fece capire o intravedere che cosa fosse o potesse essere lo scrivere a quel tempo, nel 1935. Santi mi fece anche fare alcune letture come *Figli e amanti* di Lawrence che dovevano avere grande importanza per me (però non subito, parecchi anni più tardi). Io dovevo tuttavia trovare la mia strada, e la trovai da solo, o con l'aiuto di Manlio Cancogni, che era anche più sprovveduto e più isolato di me (se possibile). La lettura decisiva per noi fu rappresentata da *Dublinesi* e *Dedalus*. Sulla base di quella lettura nell'inverno 1936-37 ci formammo la nostra poetica, la poetica del sublimine. *La visita* e *Paura e tristezza* furono per me il collaudo di questa poetica. A questo punto (marzo del '37, avevo vent'anni esatti) posso considerare chiuso il periodo della mia formazione. Cosa c'entra l'ermetismo? Assolutamente nulla. Io probabilmente nel '37 non sapevo nemmeno che esistesse.

L'errore di fatto che commette Asor Rosa è, mi pare, un errore tipico della critica ideologica, la quale attribuisce un peso esclusivo alla formazione culturale di uno scrittore (mentre la mia formazione fu unicamente letteraria. Nel '37 la mia ignoranza era totale. Io non avevo letto una riga di Croce né di nessun altro pensatore. Non avevo un'idea di che cosa fosse la psicanalisi né di che cosa fosse il marxismo). La critica ideologica vede soltanto la storia generale, la storia della civiltà, la storia della cultura, e affibbia di conseguenza le sue etichette: il sottoscritto si è formato nell'immediato anteguerra, quindi in clima ermetico. La critica ideologica commette sempre l'errore di non dare nessuna importanza alla storia personale: per essa l'individuo è un accidente trascurabile, esiste solo la società. Le cose stanno esattamente all'opposto, esistono solo gl'individui, ciascuno con la sua storia personale, diversa da quelle degli altri. È probabile quindi che lo schema 'ermetismo' non significhi nulla nemmeno per Luzi, Parronchi, Bigongiari, eccetera.

Io penso che lo scrittore sia un fatto di natura, non un prodotto culturale. L'espressione 'fatto di natura', cioè la contrapposizione della natura alla storia, sarà criticabile quanto si vuole: resta comunque il fatto che il mio modo di sentire e di immaginare non è più cambiato dopo l'infanzia. E la sensibilità e l'immaginazione sono gli elementi costitutivi dell'opera letteraria.

La storia della mia formazione è niente altro che la storia di un chiarimento all'interno di me stesso. La considero conclusa con la lettura del primo Joyce e l'incontro con Manlio Cancogni, perché in quell'inverno presi pienamente coscienza delle esigenze della mia sensibilità e della mia immaginazione, cioè delle esigenze della mia natura.

(Nei riguardi della critica deterministica, aveva ragione Croce quando diceva che è assurdo il tentativo di spiegare gli scrittori secondo le componenti culturali del loro tempo: così non se ne spiega nessuno perché si spiegano tutti allo stesso modo, Dante come Bonvesin della Riva).

CAMON C'è un totale pessimismo storico (pessimismo per chi creda la storia opera dell'uomo) nella sua dichiarazione: «Io non comprendo come si possa desiderare l'avvento di un mondo costruito da noi, e quindi da noi già scontato». È una frase che è stata

molto discussa, anche perché riportava alcuni critici a chiudere nelle dimensioni di un'adesione con riserva la sua militanza nel socialismo.

CASSOLA Anche questa è una domanda importante. Posso anche capire perché mi venga attribuito il pessimismo storico, ma devo rifiutare questa qualifica.

C'è una precisazione da fare preliminarmente. La frase che lei cita, sul «mondo costruito da noi», è tratta da *La vedova del socialista*, un raccontino scritto nel '40. Come negli altri racconti, io cercavo di esprimere un sentimento, non delle idee; e precisamente il senso di squallore che mi davano certe persone che vivono o credono di vivere per il futuro, per una grande idea destinata a realizzarsi nel futuro. Ma, ripeto, si tratta di un sentimento, ispirato da una persona, una persona effettivamente esistita; una mia parente. Lo stesso sentimento lo provo leggendo le biografie dei rivoluzionari, per esempio la biografia di Lenin. Da cosa deriva il senso di sgomento che mi dà l'escatologia rivoluzionaria, l'utopia? Evidentemente dalla profonda convinzione che ciò che fa vivere gli uomini non è certo il pensiero del futuro. Le magnifiche sorti e progressive non hanno mai scaldato un cuore umano. Del futuro non possiamo avere immagini, possiamo averne solo una idea: invece l'uomo vive di sentimenti, che si alimentano dalle immagini. Il pensiero astratto del futuro è qualcosa di raggelante. Anche questo mi ha tenuto lontano dall'ideologia rivoluzionaria; io sono per la libertà, non per la programmazione del futuro. La vita è un corso imprevedibile, ed è bello che sia così.

CAMON La scoperta di un mondo naturale, primitivo, fuori storia (quello del popolo toscano), della sua condizione di sacrificio e persino di connaturata vocazione al sacrificio, non è accompagnata da un esercizio pedagogico per una spinta verso la storia: perché, lo abbiamo visto, la storia non ha (non è) valore positivo.

CASSOLA Io non so se la definizione 'fuori storia' sia la più adatta al mio mondo toscano. La scelta dei luoghi e degli ambienti sociali che ricorrono nei miei racconti non è stata volontaristica, non ha avuto un carattere sociologico. Per me quei luoghi e quelle figure erano i frammenti di realtà su cui si proiettava il mio sentimento dell'esistenza. C'era un'adesione affettiva a quel mondo, ma non derivava da una valutazione di ordine morale, dalla coscienza che i

contadini di Volterra fossero migliori dei borghesi che ero abituato a vedere a casa mia. In un secondo tempo avrà giocato anche questa convinzione, ma la radice originaria della mia scelta era un suggerimento istintivo dell'infanzia.

CAMON Sono note, per sue precise dichiarazioni, le ragioni della sua adesione alla Resistenza, e quindi è già superata in partenza una domanda che a questo punto parrebbe ovvia: se la Resistenza era destinata a risultare una ingenua illusione. Piuttosto, se il popolo è vittima, sempre, non protagonista, mai, della storia, la predicazione rivoluzionaria non è dunque perenne esasperamento d'impossibile speranza?

CASSOLA Io sono contro la rivoluzione: non per quel senso raggelante di cui parlavo prima, ma per una considerazione storica. La storia dell'Europa moderna la vedo composta piuttosto di due storie parallele: quella dell'Europa continentale e quella dell'Inghilterra e di tutto il mondo anglo-sassone. La prima l'hanno fatta gl'intellettuali: non che Napoleone o Garibaldi o Bismarck o Hitler o Stalin fossero degl'intellettuali, ma sono state le ideologie a rendere possibile il loro ruolo storico. Napoleone è impensabile senza la Rivoluzione francese, Garibaldi senza Mazzini, Bismarck senza il nazionalismo, Hitler senza il razzismo, Stalin senza Marx e Lenin ecc. Direttamente o indirettamente, dunque, sono stati gl'intellettuali a promuovere la storia dell'Europa continentale. Non c'è quindi da meravigliarsi che sia stata una storia di eccessi (perché le ideologie son tutte poste sotto il segno dell'aspirazione all'assoluto). Ed è una storia che sarebbe finita nel modo peggiore, col 'millennio' hitleriano, se non ci fosse stato il contrappeso del mondo anglosassone.

La storia del mondo anglosassone non l'hanno fatta gl'intellettuali – che vi contano pochissimo o niente – l'han fatta gli uomini pratici, gli affaristi, gli amministratori, gente gretta e prosaica quanto si vuole, ma che ha il gran merito di star coi piedi per terra. È una storia incanalata in un solco più giusto, come due secoli dovrebbero avere ormai dimostrato. In quei paesi si è assistito a un'evoluzione lenta ma continua, e soprattutto sono stati evitati gli eccessi. Il pericolo più grande è rappresentato dall'entusiasmo che diventa fanatismo. Riguardo poi a quanto, da noi, va *sotto* il nome di 'Resistenza tradita', non è che io mi fossi fatto molte illusioni.

Nel '45 mi aspettavo quello che poi si è prodotto; forse qualcosa di meglio, ma non è che sia rimasto deluso al punto di precipitare nel pessimismo.

CAMON Certo però che i suoi personaggi, che prima conducevano una vita ai margini del grande flusso storico, nel susseguirsi di vicende quotidiane piccole e scialbe, quando poi entrano nel grande gioco storico, entrano per un enorme aumento di dolore. Penso a Bube e a Mara.

CASSOLA Certo, Bube è vittima della storia. Volendo essere più precisi, Bube è vittima della politica a due binari del suo partito.

CAMON Ma la storia che cos'è, se non immediatamente un conflitto di forze di cui una è il Partito Comunista?

CASSOLA Sì. Ed ecco: io sono per una storia la meno invadente possibile. L'interesse politico è nato in me al tempo del fascismo e si è quindi configurato come rifiuto della politica. Diciamo meglio: rifiuto di una politica e di una storia invadenti, di una politica e di una storia che vorrebbero far tabula rasa della vita.

CAMON Lei scrisse, in *Storia e Geografia*: «Io ho preteso che una indicazione, limitazione, posizione morale non fossero non dico nel titolo (e stava parlando degli *Indifferenti* di Moravia), ma nemmeno nel libro». A me, e non sono il primo, *Gli indifferenti* mi richiamano subito *Un cuore arido*, come titolo implicante un apprezzamento morale. Ma a parte i titoli, non crede che un moralismo sia implicito, e con funzione di causa, nel suo stesso rifiuto della storia, nel tipo stesso di rapporto con la realtà circostante?

CASSOLA Io non mi metto nemmeno a discutere con gli storicisti, per i quali tutto è storia, anche il rifiuto della storia, e quindi hanno sempre ragione loro. Analogamente non mi metto a discutere con chi dice che tutto è morale.

Posso dire soltanto che non sono, che non mi sento un moralista; in particolare non lo sono stato nella prima fase del mio lavoro e in questa terza fase. Perché ho sempre evitato titoli che comportassero un giudizio sulla realtà rappresentata? Proprio perché io pretendo non di giudicare ma di rappresentare; perché sono convinto che la realtà è fondamentalmente inspiegabile e che quindi con un titolo definitorio mi contraddirei.

CAMON E *Un cuore arido*?

CASSOLA I titoli meramente indicativi sono un corollario della mia poetica giovanile. Ho derogato da questa regola con *Un cuore arido*. Io avrei voluto dare anche a questo romanzo un titolo indicativo, cioè *Storia di Anna*, ma non potei farlo perché avevo già scritto *Fausto e Anna*. Né il nome di Anna era sostituibile, perché la Anna più vera, che rispondeva di più al personaggio designato con questo nome, è proprio la Anna Cavorzio di *Un cuore arido*.

In quel tempo io ero sotto l'influenza di Thomas Hardy, e in particolare di *Tess dei d'Urbervilles*. Uscivo da una profonda crisi di insoddisfazione per la produzione del decennio precedente, che era insoddisfazione per il romanzo fabbricato, costruito, per i procedimenti naturalistici a cui avevo ceduto fin dal tempo di *Fausto e Anna*. Di qui la mia passione per Hardy, uno scrittore che va unicamente dietro l'immaginazione: un personaggio di Hardy inizialmente è per lo stesso autore una specie di nebulosa che si chiarisce poi a poco a poco.

Un cuore arido io lo scrissi proprio in questo modo, cercando di farmi portare dall'immaginazione e basta: inizialmente non avevo nulla in mente, sono partito da un'immagine, quella della ragazza sulla spiaggia, come appare appunto nel primo capitolo: non sapevo quali vicende le sarebbero potute capitare, né avevo un'idea di come fosse questa ragazza. Di Thomas Hardy, nel mio entusiasmo, ero portato ad accogliere tutto; ci sono invece aspetti negativi, uno è la sua sentenziosità. Proprio perché all'inizio non sapevo niente del personaggio e del romanzo – non sapevo nemmeno se ne poteva uscire un romanzo – mi accanii alla ricerca di una definizione dell'uno e dell'altro. E venne fuori quella definizione, *Un cuore arido*. «Tu non hai cuore», questa l'accusa che l'innamorato deluso rivolge alla ragazza fin dalle prime pagine. E Anna può anche ritenerla vera. Ma subito dopo viene travolta da una passione, e allora la definizione si rivela falsa, comunque viene rimessa in discussione. Alla fine Anna sente che la stessa passione che ha provato per Mario è stata riassorbita dalla vita, da questo continuo flusso che è la vita, e dunque la vita conta più di tutto. Lei la vede rispecchiata nei luoghi e perciò conclude: «Io sono come i gatti, sono più affezionata ai luoghi che alle persone». Era dunque giusta la definizione iniziale? Sì e no, perché Anna è capace di sentimenti, ha amato Mario, vuole bene alla

zia, alla sorella, alla cugina; ma è certo che il suo animo è soprattutto gonfio di amore per la vita: ecco, il personaggio mi s'è chiarito quando ho compreso che Anna è una subliminare. Ho lasciato quel titolo perché non è una definizione inequivocabile e come tale limitata tipo *Gli indifferenti*, ma si presta a diversi significati.

CAMON È nota la sua predilezione, tra le opere finora pubblicate, per *Un cuore arido* e *Il taglio del bosco*. Poiché i critici quasi mai mettono insieme queste due opere – a causa del differente ‘respiro’, per cui *Il taglio del bosco* rientra nel genere racconto – quali sono le comuni esigenze della sua arte, ovviamente soddisfatte in entrambe le opere sì che lei possa entrambe prediligerle?

CASSOLA Fra i romanzi (non è che io abbia scritto molti romanzi, i romanzi veri e propri sono soltanto tre, *Fausto e Anna*, *La ragazza di Bube* e *Un cuore arido*) è a quest’ultimo che va la mia preferenza. Ho scritto un maggior numero di racconti lunghi e se proprio sono costretto a scegliere, scelgo *Il taglio del bosco*. Il mio programma di scrittore è stato questo: cercare di dar forma al mio piccolo mondo, con la consapevolezza che quanto più avrei saputo renderlo piccolo, cioè quanto più avrei saputo renderlo in quello che ha di particolare, di singolare e in definitiva di unico, tanto più avrei potuto sperare in un risultato valevole anche per gli altri. Io do quindi maggiore importanza alle opere in cui mi sembra di avere espresso meglio, con la maggiore verità possibile, o con la minore approssimazione possibile, il mio sentimento esistenziale; e anche a quelle opere in cui è riflesso un momento particolarmente importante della mia vita. Ora *Il taglio del bosco* è forse il solo racconto in cui trovo soddisfatte tutt’e due queste esigenze. Lo iniziai alla fine del ’48. Era concepito come una vicenda puramente esistenziale, la vicenda, appunto, di un taglio di bosco. Cinque boscaioli vanno a tagliare un bosco; durante alcuni mesi fanno ogni giorno lo stesso lavoro, ripetono gli stessi discorsi ecc. Ecco un magnifico tema per una narrazione ‘negativa’: mi permetteva infatti di raccontare qualcosa e, nello stesso tempo, di non raccontare nulla. Nulla, intendo dire, che avesse un significato particolare. Il solo significato che avrebbe potuto avere una vicenda del genere era puramente esistenziale.

Ne avevo scritto una metà, quando un avvenimento che sconvolse la mia vita mise in crisi anche la mia letteratura. Presi in odio il mio

passato, la mia educazione estetica, tutto quello che avevo scritto fino ad allora; trovai mostruosa una poetica che isolava l'emozione esistenziale facendone l'unico oggetto dell'espressione letteraria. Così, quando alcuni mesi dopo ripresi a scrivere *Il taglio del bosco*, conservai la vicenda esistenziale del taglio, ma ne feci il semplice sfondo di un sentimento particolare, il dolore del protagonista per la morte della moglie. L'esistenza dei compagni, quest'esistenza fatta di nulla, di gesti quotidiani, di discorsi quotidiani, è per Guglielmo lo specchio della sua condizione precedente, lo specchio della sua felicità perduta.

CAMON Vorrei, se permette, tentare una piccola verifica della realtà come centro naturale e immediato di ogni suo interesse non solo creativo ma anche critico, portandola ad un giudizio appunto critico su un autore in cui sia fortissima la tendenza a un'evasione nella surrealtà. Prendiamo Kafka.

CASSOLA Kafka non ha avuto nessuna importanza per me. Non l'ho letto nemmeno tutto e sono molti anni che non lo rileggo.

Non soltanto non lo amo, ma non lo ritengo nemmeno un grande scrittore. Dirò una bestialità; ma bisogna che la dica, dal momento che lei chiede la mia opinione. Non amo Kafka perché l'evasione nella surrealtà mi ha dato sempre fastidio. Io amo la realtà, amo l'esistenza, nelle sue forme immediate anche fisiche; e quindi uno scrittore che mi trasporti in un'atmosfera surreale non mi va assolutamente. Mi son sempre meravigliato della grande fama di Kafka perché a me sembra che, tutto sommato, Kafka non abbia fatto altro che isolare e dilatare in maniera ipertrofica qualcosa che esisteva già negli scrittori del passato, soprattutto in Dostoevskij. Mi torna in mente una scena di *Delitto e castigo* in cui c'è già tutto Kafka: quando un tale viene a cercare di Raskolnikov, se lo fa indicare dal portiere, lo guarda e se ne va. Raskolnikov lo segue, lo raggiunge, gli chiede che cosa vuole, e quello alla fine si volta verso di lui e gli dice: «Assassino!». Raskolnikov gli continua a camminare a fianco per un centinaio di passi, poi balbetta: «Perché? Perché mi avete detto questo?». Lo sconosciuto si volta di nuovo verso di lui e ripete: «Assassino!». Raskolnikov inchiodato dall'angoscia si ferma e l'altro prosegue e scompare. Dostoevskij la dà come una scena realmente avvenuta; ma è chiaro che è un incubo. Ora dico: non le pare che

ci sia già tutto Kafka, il Kafka del *Processo*, per esempio, coi suoi procedimenti da incubo?

In Kafka c'è questa meccanicità, questo automatismo, questa concatenazione di tipo matematico; manca assolutamente la libertà, cioè manca la vita. Dato l'inizio di un racconto, chiunque potrebbe scrivere il resto.

CAMON Lei è ancora convinto che il suo miglior critico resti sempre Cancogni?

CASSOLA *Azorin e Miró*, il racconto di Cancogni a cui lei si riferisce, uscì nel primo numero di «Botteghe Oscure» e alcuni anni più tardi fu pubblicato anche in volume. Azorin e Miró sono due scrittori spagnoli; si sa che erano amici. Su questo semplice dato biografico, letto non so dove, Cancogni ha raccontato in realtà la storia della nostra amicizia, facendoci vivere in un paese non meglio precisato, ma che sembrerebbe la Spagna, sotto una dittatura molto simile a quella fascista. Solo che da noi il fascismo fortunatamente è finito, mentre nel racconto dura quanto la vita dei protagonisti. Cancogni ha fermato cioè una situazione che era nostra, degli anni in cui diventammo amici: l'ha fermata facendola durare sessant'anni, da quando i due si conoscono fino a quando muoiono. Ebbene, c'è un capitolo dedicato alla poetica di Miró – che poi sarei io – che io appunto ritengo il saggio più azzeccato sul mio lavoro.

CAMON I suoi personaggi centrali sono quasi sempre femminili, madri sterili o vergini irriducibili per dirla con Asor Rosa. Forse perché la donna le appare fissa a ideali che non sono essenziali per l'uomo, o per una più sottile conoscenza della psicologia femminile, o invece, al contrario, per attrazione verso una psicologia imprevedibile e mai conosciuta a fondo?

CASSOLA Questa predilezione salta agli occhi, e spesso, in incontri col pubblico, qualche lettrice si è alzata e mi ha fatto un elogio, dicendo che io conosco molto bene la psicologia femminile. Le ho risposto che non la conosco affatto, e che se dovessi tenere, non so, una rubrica di corrispondenza con le lettrici, non saprei scrivere una sola riga, non saprei dare un consiglio, non saprei dare un giudizio. I personaggi femminili mi attirano proprio perché m'intrigano, perché mi riescono inesplicabili.

Già da bambino io mi sentivo attratto dalla diversità. Mi sentivo diverso dagli altri e ne soffrivo. In proposito ho un ricordo molto preciso: intorno ai dieci anni per un lungo periodo fui assillato dal dubbio di non avere identità. Mi guardavo nello specchio e mi sembrava di non avere una vera faccia; solo un insieme inconsulto di lineamenti che non arrivavano a comporre una fisionomia. Ripetevo il mio cognome e mi pareva un cognome insensato, non un vero cognome, ma un accozzo assurdo di sillabe. I miei compagni di scuola avevano tutti una vera faccia, un vero cognome; io no.

Nato e cresciuto in una grande città, a Roma, io mi son sempre sentito attratto dai piccoli centri dove la mia famiglia si recava in villeggiatura, cioè da Cecina e da Volterra.

Nato e cresciuto in una famiglia di borghesia colta, mi son sempre sentito attratto dai ceti popolari, cioè da un'umanità più semplice, più elementare, che conduce una vita più essenziale. Quando mi son messo a scrivere, m'è venuto naturale ambientare i miei racconti in quei paesi e tra quella gente. Non è che io mi sia messo a scrivere di contadini, di operai, di gente del popolo, di piccola borghesia provinciale per obbedire alla parola d'ordine che fu lanciata nel '45, di scoprire questi settori ignorati della nostra società. Fin dai primissimi raccontini datati 1937 i miei personaggi appartengono a quei ceti e vivono in quei luoghi.

Ecco, proprio a questa attrazione per il diverso, io attribuisco la mia predilezione per i personaggi femminili, perché, evidentemente, non ci sono esseri più diversi da me delle donne.

PIER PAOLO PASOLINI

Pasolini ha una voce malata, risultato di un lavoro protratto al di là della sopportazione. La sua non sembra la stanchezza del tirar sera, ma del tirar mattina. Lo vedo seduto al suo tavolo, davanti a una lampada fioca, schermata solo dalla parte dell'ospite, con gli occhi stanchi ma fermi dietro le lenti, con la voce fievole di chi veglia da tempo, e mi accorgo che me l'aspettavo così e diverso: così, con questo segno di sincerità che sono ormai in pochi a contestargli, illuminata da una sofferenza chiusa; diverso, cioè più polemico, più vivace, meno mite. In un uomo come Pasolini, cupo e corrosivo, violento, denunciante e polemista, la mitezza e l'umiltà non sono prevedibili: sembrano quasi presagio di una sconfitta. Invece sono in lui aspetti immediati, e costituiscono le armi della sua vittoria perché rivelano la sua sincerità. Mentre mi si cancella l'immagine prefabbricata di Pasolini, e lentamente prende luogo l'immagine vera, che ho davanti a me, sento, come sentiva una volta Leonetti, che mi è definito e indefinito (e tale ancora mi rimarrà) il suo nodo di passione e intelletto, di viscerale e ideologico, di sofferenza voluta e di esasperazione inutile, di ribellione, di accettazione, di consolazione, di forza oscura e di illuminazione: quell'insieme di sentimenti opposti o diversi e compresenti ch'egli riconduce tutti alla matrice comune dell'amor di vita' ma che a noi si rivelano solo quando è provocato e soffre, e che formano la sua 'vitalità'.

CAMON La sua multiforme attività rischia di far dimenticare ad alcuni che la sua vocazione originaria, anche in senso cronologico, è e resta quella poetica: come poeta lei si è rivelato, e l'attività di poeta accompagna sempre quella di regista, di critico e di romanziere.

PASOLINI Sì. Fino a quasi trent'anni io ho scritto soltanto poesie, oltre ad alcuni primi romanzi di ambiente friulano che sono inediti,

chiusi qua nel mio cassetto, e molto autobiografici: uno si chiamava *Atti impuri*, un altro *Amado mio*.

CAMON Il nome Pasolini ha una etimologia? è friulano?

PASOLINI No, è ravennate: mio padre è di Ravenna, di un'antica famiglia nobile [ride], di un ramo cadetto; Pasolini deriva da Pase, donde Pasini-Pasolini. Lo stemma dei Pasolini ha un'onda con sopra una vela, su questa vela sta scritto «Pax». Non so se sia un'etimologia empirica, ma credo proprio di no.

CAMON La filologia è una delle sue passioni. Lei è stato uno dei fondatori dell'«Academiuta de lenga furlana». Che scopi aveva quella Accademia?

PASOLINI Aveva un duplice scopo: da una parte rispondeva a un'esigenza nostalgico-conservatrice cioè regionalistica: l'amore per il Friuli come piccola patria a sé, isola linguistica e morale; e da un'altra parte si proponeva studi linguistici lanciati verso l'avvenire. Come in tutte le mie opere di allora, si distingue insomma una parte nostalgica-cristiana-romantica e una parte populistica-umanitaria. Il friulano lo consideravo una lingua poetica in concreto, pronta cioè per la poesia. È difficile farsi un'idea della mia situazione di allora. Pensi a un giovane di 16-18 anni, nel fascismo imperante, che non aveva nessuna possibilità di diventare antifascista; privo di mezzi per uscire da quel circolo chiuso in cui era nato e cresciuto; a meno che non appartenesse a una famiglia di antifascisti, ma questo non era il mio caso. Mia madre, sì, era antifascista, ma in un modo del tutto paesano, sentimentale, innocente. Mio padre invece era nazionalista, quindi abbastanza filofascista. Io ho percorso le due strade che sole potevano portarmi all'antifascismo: quella dell'ermetismo, cioè della scoperta della poesia ermetica e del decadentismo, ossia in fondo del buongusto (non si poteva essere fascisti per ragioni di gusto, anche se questo è un modo molto irrazionale e assurdo e a-ideologico di essere antifascisti), e, seconda, quella che mi portava a contatto col modo di vivere umile e cristiano dei contadini, nel paese di mia madre, modo che esprimeva una mentalità totalmente diversa dallo stile fascista. Le mie prime poesie in friulano riflettevano dunque da una parte una friulanità come lingua, dall'altra un alone sentimentale e vagamente socialista di tipo cristiano-romantico: i contadini coi loro vespri e le loro campane.

Ambedue questi elementi, lingua e società, dovevano poi approfondirsi nelle mie successive esperienze, portandomi da una parte ad una elaborazione linguistica verso zone meno strettamente ermetiche e decadenti, dall'altra all'evoluzione dell'idea di cristianesimo verso forme sociologiche più concrete: la scoperta della lotta dei braccianti friulani contro i latifondisti, per esempio. Per me, restare dalla parte dei braccianti significava restare nella scia della poesia di adolescente. La lotta dei braccianti è diventata il punto cruciale della mia storia, perché è lì che io ho intuito e subodorato prima, scoperto e studiato poi, il marxismo.

CAMON I rapporti e gli aspetti di questa lotta son cambiati oggi, in Friuli?

PASOLINI Son tredici anni che non capito in Friuli, se non per fughe di un giorno. Non ne so più niente.

CAMON Mi pare che, come in tutte e tre le Venezie, la lotta si esprima oggi attraverso l'emigrazione.

PASOLINI Veramente, è questo il fenomeno che più mi ha colpito durante le mie ultime apparizioni in quei paesi: non c'è più gioventù. Accanto ai vecchi, i giovani rimasti son quelli che potevan rimanere: piccoli possidenti, artigiani, meccanici.

CAMON Ma si tratta di un fenomeno di urbanesimo? di emigrazione interna?

PASOLINI Assolutamente no. Quasi tutti i miei amici sono emigrati in Australia o in Canada.

CAMON Nel Veneto invece si realizza un flusso stagionale per l'estero, oppure un fenomeno di emigrazione interna verso i centri industriali.

PASOLINI Ma il Friuli ha una vecchissima tradizione di emigrazione in altri continenti. Si sa come avvengono queste partenze: una famiglia chiama le altre.

CAMON Da una posizione di reazione al fascismo attraverso l'ermetismo, si passò, in tempi che sembrano ma non sono lontanissimi (circa un decennio fa), a un'accanita polemica antiermetica. Nel panorama di questa polemica e per un superamento della polemica stessa va inserita la nascita della rivista «Officina»: che, giusta la definizione di Romanò, fu la prima a tentare la storicizzazione dei rapporti tra letteratura e ideologia, relativamente a un tempo in cui la

letteratura teorizzava la propria autonomia. Fin qui, penso che tutti siano d'accordo. Ma poi Romanò scrive che «Officina», pur ribadendo che origini e significati della letteratura vanno ricercati non nella letteratura ma nelle condizioni generali della cultura, e cioè in quel territorio che ha per confini ideali Croce e Gramsci – pur rompendo, dicevamo, il circolo per cui letteratura e poesia presuppongono esperienze letterarie e politiche, ha cercato di impedire un nuovo circolo ideologia-poesia, teorizzando l'impossibilità, in letteratura, di scegliere ideologicamente, e che anzi proprio per questo ha rimosso le ipoteche ideologiche che gravavano sul discorso, liberandolo verso molteplici direzioni.

PASOLINI Esplicitamente, «Officina» parlava di scelta ideologica, diceva anzi che il dovere del letterato e dello scrittore era una scelta ideologica, che il letterato e lo scrittore dev'essere anzitutto un ideologo, che le scelte devono avvenire in sede culturale prima che in sede sentimentale-intuitiva. Questo diceva «Officina» a chiare lettere. Che poi sotto ci fosse una qualche contraddizione, che continuasse a serpeggiare la vecchia cultura contro cui «Officina» combatteva, cioè la cultura ermetica, che nascessero, contemporaneamente, nuove forme irrazionalistiche, questo non era nelle intenzioni di «Officina», accadeva anzi malgrado «Officina».

CAMON Alcuni critici, quasi esclusivamente recensori di terza pagina, o perché condividono l'utilità di questo metodo schematico o perché costretti dalla necessità di esemplificare, hanno parlato di una antitesi, sul piano contenutistico, tra lei e Luzi.

PASOLINI Sono termini troppo vaghi, che nascondono una inconsistenza di fondo. Perché antitesi? Avrò posizioni diverse, una ideologia diversa, ma parlare di antitesi mi sembra a dir poco semplicistico. Cristo dice: «Dite di sì se sì, no se no, perché il resto vien dal Maligno». Noi in verità siamo in preda al Maligno, perché non c'è mai un sì o un no. In Luzi possono esserci inconsciamente molte delle mie posizioni; in me, come del resto il *Vangelo* ha dimostrato, ci sono moltissime delle posizioni che Luzi ha detto essere sue in modo esplicito.

CAMON Ma forse, mesi o anni addietro, l'approdo al *Vangelo* non era ancora previsto, in questa forma.

PASOLINI Previsto da un pubblico no, per il semplice fatto che non esiste un pubblico della poesia, anche se, lo dico con orgoglio, a

questo proposito io devo lamentarmi meno degli altri. Ma dai critici di poesia doveva essere previsto, o almeno supposto: leggendo le mie raccolte friulane, l'*Usignolo della chiesa cattolica*, *La religione del mio tempo*, dovevano almeno supporre che c'erano in me dei fermenti attivi del mondo cristiano e cattolico contro cui io ideologicamente mi ponevo in sede politica.

CAMON Rileggendo i suoi versi *A un papa*, ho pensato che in fondo *Il Vicario* di Hochhuth non sia che un allargamento, ma smisurato, della polemica aperta da lei sullo scarso amore di Pio XII verso gli oppressi e i diseredati.

PASOLINI Non ho letto *Il Vicario*, e non ne ho vista la rappresentazione. Conosco appena, attraverso i giornali, le polemiche suscitate.

CAMON L'accusa di Hochhuth è rivolta contro il silenzio di papa Pacelli di fronte agli orrori dello sterminio degli ebrei e ancor prima dei polacchi. Silenzio che è, per gli storici, un enigma. Le varie giustificazioni addotte non hanno convinto. Personalmente, penso che un fondo di verità possa racchiudere l'intervento di quei critici che spiegano, con le prove di discorsi e lettere espressamente citati, che la neutralità assoluta della Chiesa e di Roma doveva permettere a Pio XII di essere desiderato o accettato come arbitro del conflitto, di poter passare alla storia come colui che ha portato la pace. È noto che il papa pensava che un'Europa senza una Germania forte o comunque non prostrata non avrebbe potuto difendersi dalla Russia vittoriosa e dalle sue aspirazioni. L'idea, osservano quei critici, era politicamente rispettabile. Contro la Rivoluzione francese il Congresso di Vienna ebbe pressappoco la stessa politica, ed in parte riuscì ad attuarla.

PASOLINI Un simile progetto, in un papa, se ci fu, poté solo dimostrare una colpevole ignoranza dei testi del marxismo. I russi stavano per vincere: come avrebbero voluto o gradito quale intermediario un pontefice che non aveva pronunciato una parola di fronte ai massacri ad opera dei tedeschi? Un simile papa si sarebbe reso accettabile soltanto ai tedeschi.

CAMON Le sembra esatto il giudizio dei critici per cui, con *Poesia in forma di rosa*, lei è giunto a un punto morto, negando la presenza e la possibilità di ideologie fissate una volta per tutte? Per cui demolisce tutti i miti in cui crede l'uomo contemporaneo, e in cui ha creduto anche lei?

PASOLINI Questa interpretazione può essere vera in certi punti del libro, non nell'insieme del libro. Il libro ha la forma interna, anche se non esterna, di un diario, e racconta punto per punto i progressi del mio pensiero e del mio umore in questi anni. Se avessi fatto un'opera di memoria, avrei cercato di sintetizzare e livellare le esperienze che han formato la mia vita. Ma facendo un diario, mi son rappresentato volta a volta completamente immerso nel pensiero o nell'umore in cui mi trovavo scrivendo. È la forma diaristica del libro quella che fa sì che le contraddizioni vengano rese estreme, mai conciliate, mai smussate, se non alla fine del libro. Alla fine del libro, il lettore sente che esso chiudeva una specie di rabbia distruggitrice, uno scoraggiamento che diventa passione di demolire certe idee fisse e punti fermi degli anni Cinquanta, anzi addirittura una vera e propria abiura. Ma questa abiura va letta come si legge una poesia.

CAMON Cioè, quell'abiura è una soluzione letteraria e poetica, non filosofica e definitiva...

PASOLINI Quell'abiura è fondamentalmente vera perché considera certe posizioni degli anni Cinquanta superate oggettivamente dalla società: altri sono i problemi oggi. Ma il 'tono' di quell'abiura è poetico e non reale, e mi suggerisce termini eccessivamente carichi di rancore e di nuove speranze.

CAMON È ancora Romanò che ha parlato di lei come del più clamoroso caso di estroversione, che ha diretta ascendenza solo in D'Annunzio, con la differenza che l'esistenzialismo e l'erotomania di D'Annunzio erano un modello per la società contemporanea, mentre lei è provocatorio, e ancora: D'Annunzio era panico e innamorato della natura, mentre lei è tetro e angosciato.

PASOLINI Il bellissimo saggio di Romanò era condotto con chiara intelligenza. Forse qualche dubbio si può avanzare sul termine 'estroversione'. 'Estroversione', nel senso clinico-scientifico della parola, indica certi tratti del carattere che non sono miei, ma anzi opposti ai miei: sono essenzialmente un introvertito, io. Io tendo a forme di nevrosi, di ipersensibilità, a complessi di inferiorità, che sono tutte forme di introversione, clinicamente parlando. E direi anzi che l'estrovertito ha caratteri anche *somaticamente* diversi dai miei. La parola, dunque, se usata in questo senso clinico-psicologico, non credo di poterla accettare. Se invece è usata in un senso che ora

direi sociologico (la mia introversione diventata estroversione attraverso gli strumenti della poesia)...

CAMON A questo appunto accade di pensare, leggendo i suoi versi, a un bisogno che è in lei di scavare in sé per dare fuori, continuamente.

PASOLINI Allora dirò che questo 'dare' accade mio malgrado, per le vie che non sono tipiche dell'estroversione, e inconsciamente. Alcune forme esibizionistiche ci sono evidentemente in me, ma in quel profondo che non implica responsabilità, fanno parte dei miei traumi, della mia psicologia patologica e io non le domino. Può darsi che l'estroversione sia una rivincita su certe mie esigenze inconse, che nella vita pratica io non registro e quindi non riconosco per mie, ma che in realtà ci sono.

CAMON È stato scritto anche che lei ha un concetto strumentale della poesia, e in certo senso non ne ha rispetto. Qualcun altro (Pignotti) ha detto, con intenzioni elogiative, che lei scrive articoli in versi. Accetta questi due giudizi, o forse quest'unico giudizio?

PASOLINI È un discorso ambiguo. Nella mia cultura c'è un enorme rispetto per la poesia: non per niente mi son formato in un'epoca in cui la poesia era un mito: il decadentismo, l'ermetismo, la poesia in senso assoluto, la poesia pura, la Poesia con la P maiuscola. Io 'non posso' non avere un senso altissimo della poesia. Ma ho dovuto contraddirmi proprio perché a livello storico la poesia era diventata un mito. Che andava demistificato. Perciò, con uno sforzo di volontà, ho reagito a me stesso, riconducendo la poesia a forme strumentali. Che, ripeto, sono dovute a un mio sforzo di volontà, a una mia lotta storica, quotidiana: ma nel fondo di me resta, solido come quarzo, un senso di venerazione per la poesia.

CAMON Con ciò lei ha praticamente risposto a una osservazione, conseguente alla domanda precedente, che poteva nascere a questo punto. E cioè: i materiali poetici sono in lei oggetto di passione e di biografia, un aspetto del suo malessere, come fu detto. Il che li porta a non essere mai enunciati una volta per sempre, in una forma fissa, definitiva, ma sempre relativamente all'esperienza di un frammento di vita.

PASOLINI Sì, ma forse la parola 'malessere' va sostituita. Essa torna a galla negli articoli che toccano la mia poesia nei suoi punti

clamorosamente appariscenti. Ma il fondo del mio carattere non è il malessere, bensì la gaiezza, la vitalità, e questo io paleso non solo nell'opera letteraria ma nella vita stessa. Intendo per vitalità quell'«amor di vita» che coincide con la lietezza. E gaia, vitale, affettuosa è nell'intimo la mia natura: son le continue angosce oggettive che ho dovuto affrontare che hanno esasperato gli aspetti del mio malessere.

CAMON Crolla, dopo questa confessione, la contrapposizione, cui poco fa accennavo, di lei tetro e angosciato a D'Annunzio panico e gaudioso.

PASOLINI In verità, tetro e angosciato è D'Annunzio che ha dovuto mascherare il suo fondo d'impotenza e di tetraggine inscenando una teatrale forma di vitalismo. A me succede il contrario: poiché sono profondamente innamorato della vita, «mi piace la vita» in tutti i suoi aspetti, ma sono impedito a che questo inesauribile amore si espliciti, ecco che questo amore diventa per me tragedia.

CAMON Mi spiego ora quella che era per me un'impressione immediata, quando chiudevo un suo libro di poesia: pur avendo la consapevolezza che il poeta mi si era mostrato cupamente angosciato, io mai mi sono sentito disperato o tetro. Ma non ho creduto o sospettato che tale doveva anche essere, nel suo fondo, l'animo del poeta. Forse anche qui c'è una delle tante ragioni che possono spiegare l'approdo al *Vangelo*.

PASOLINI Mi scusi se correggo anche la parola approdo: in me c'è sempre stato, fin dalla *Meglio gioventù*, un costante interesse per il Vangelo.

CAMON Matteo sostiene che Gesù è il Cristo o Messia promesso; Marco prova che Gesù, figlio di Dio, è dominatore della natura; Luca sostiene che Gesù è la salute dei giudei e dei gentili. Luca può apparire oggi borghese: la sua è la storia della Chiesa nascente, di una rivoluzione che diventa istituzione. La tesi di Marco – che Gesù è veramente figlio di Dio – è sempre presente, almeno come ipotesi, negli altri Vangeli. Fra i tre dunque non si poteva scegliere che Matteo. Ma le è nata qualche incertezza fra Matteo e Giovanni? Giovanni sostiene che Gesù è il figlio naturale di Dio, e, descrivendo il suo ministero svolto a Gerusalemme, ne espone largamente le affermazioni, con pathos e misticismo: poteva far nascere a maggior ragione un'opera epica e sociale.

PASOLINI L'idea di trarne un film mi è nata proprio leggendo 'un' vangelo, e cioè quello di Matteo. Inoltre, in Matteo mi attraeva una tendenza che sembra contraddirsi nei termini: la concretezza storica. Inoltre ancora, il personaggio Cristo mi sembra più affascinante in Matteo: un Cristo più inflessibile, più esigente, più travolgente, senza un momento di requie e di pace. Io fui soggiogato da questa figura.

CAMON Qualche critico ha avanzato delle riserve sulla voce di Enrico Maria Salerno. Applicata al Cristo di Matteo, quella voce può ancora essere preferibile; a Giovanni, non più.

PASOLINI In Giovanni sono più forti, infatti, gli elementi mistici, religiosi, filosofici. In Matteo prevale la preoccupazione di compiere l'integrazione dell'Antico Testamento, d'intendere il Cristo come la conclusione delle profezie, e prevale l'idea metafisica del figlio di Dio e l'insegnamento morale.

CAMON In generale, salvo qualche riserva particolare (per esempio, di Filippo Sacchi) i critici sono convinti dei valori del film. E più, mi è parso, dopo la seconda e terza visione che non dopo la prima a Venezia.

PASOLINI La prima visione serve soltanto a togliere la prevenzione, immancabile, con cui si assiste al film.

CAMON Una curiosità: perché sceglie i letterati come interpreti? Personalmente ho sempre pensato che sia per un bisogno autobiografico. Lei, cioè, trasferisce sullo schermo un dialogo poetico nato come colloquio amicale o epistolare.

PASOLINI No, le cose non stanno così. L'esigenza che mi guida è quella di non scegliere attori di professione; perciò devo prendere dalla strada i protagonisti più umili, dalla cerchia di amici letterati e intellettuali i personaggi più complessi.

La borghesia italiana è *molto* volgare: gli unici membri non volgari sono o quelli che hanno un'autentica vocazione religiosa, o quelli che hanno una vocazione letteraria o scientifica.

CAMON Non li trova poco plasmabili i letterati?

PASOLINI Questa qualità non m'interessa: non voglio avere degli attori, se no prenderei dei professionisti. Io voglio avere del materiale umano vivo e vero. A volte non spiego nemmeno di che cosa si tratta al mio interprete. Gli dico, per esempio: «Sorridi pensando a

tuo figlio». Li prendo insomma per quello che sono: non voglio che fingano di essere degli altri.

CAMON Al testo della sceneggiatura del film, lei ha premesso, tra l'altro, una lettera in cui dice: «Per me la bellezza giunge a noi sempre come bellezza mediata: attraverso la poesia o la filosofia o la pratica. Il solo caso di bellezza morale non mediata, ma immediata, allo stato puro, io l'ho sperimentato nel *Vangelo*». Mi pare che sia importante in lei questa ricerca di bellezza morale.

PASOLINI Perché la bellezza-bellezza è una bellezza estetizzata, è un vagheggiamento della bellezza, una volontà di bellezza. Parlando di bellezza morale, io tiravo le conclusioni dei pensieri elaborati attorno agli anni Cinquanta, cioè all'epoca di «Officina», che ha respinto e distrutto l'idea di bellezza come bellezza e di poesia come poesia: filiazioni dell'estetismo, che ormai han fatto il loro tempo.

(1965)

Rivedo Pasolini in una domenica elettorale. Roma è pavesata di striscioni fascisti e democristiani, i socialisti han coniato uno slogan che ripete il cosiddetto giovanneismo: «Unitevi a noi che ci siamo uniti», i manifestini rigurgitano a ondate, marciti dalla notte, per le vie della città fino alle borgate periferiche coi loro formicolanti alveari umani: i sobborghi miserabili e corrotti, da Pasolini resi famosi nel mondo, stringono in un assedio-abbraccio la Città Eterna per spartirne la civiltà e la storia, assaporano l'illusione che il possesso, il diritto a una (diversa) vita lo si acquisti così, con l'attesa. Potenti aspiratori son passati stanotte per le vie della città succhiando quintali di carta. Treni stracarichi svuotano alla stazione Termini ondate di elettori elettrici, tornati per un giorno, una notte, con lo sconto del tanto per cento, dalle capitali del Nord, Milano, Torino, ove gli immigrati non hanno sentito con simpatia le sommosse organizzate dagli studenti, forse le hanno abbinate, nel ricordo, ad altre sommosse, di altri studenti, in altra epoca, in altre o identiche (altre o identiche?) forme. I cinema sono pieni, i bar allineano nuove file di tavoli, l'ufficio cambi alla stazione resta aperto fino a tardi, l'ufficio informazioni smista i turisti ai vari alberghi nei paraggi. Non è questo, per Pasolini, il tempo in cui qualcosa di nuovo possa accadere, magari qualcosa di

infinitesimale o infinitesimalmente nuovo: è il classico tempo del falso nuovo, in cui il nuovo è tale solo per la crociana garanzia di attualità del passato.

Nell'arioso quartiere dell'Eur, la casa di Pasolini è attraversata da un vento stanco e caldo che ha percorso la campagna arsiccia e grattata. Nello studio tiepido e assolato rivedo Pasolini più stanco dell'ultimo incontro, col volto asciugato e teso dei giorni, per lui non rari, della rabbia impotente. Risponde con voce sommessa, quasi impercettibile. Delle polemiche passate parla mal volentieri, come di cose scadute e prevedibili anche nel loro scadimento. Quello che m'importa sapere da Pasolini è la misura della sua carica di pessimismo storico, e se ha assunto per lui un qualche contorno di definibilità il concetto di Nuova Preistoria con cui egli prevedeva, qualche anno fa, l'avvento di un tempo nuovo sulle rovine della società borghese guasta da un suo interno processo di corruzione inarrestabile. E scopro che in lui il pessimismo storico è totale, egli ha rifiutato di concedere la sua fiducia (di concedersi) ai moti di agitazione che gli studenti e i giovani conducono nei centri universitari: ed è importante, a questo proposito, l'etichetta di 'guerra civile' con cui Pasolini li definisce, con ciò staccandoli da un moto, magari velleitario, di rivoluzione. L'idea di 'guerra civile e non rivoluzione' lo domina veramente in questi giorni, se ha voluto mettersi a tavolino e concentrarsi, ieri, per rispondere in iscritto alla mia ultima domanda, consegnandomi quindi una specie di inedito (l'ultima risposta, infatti, ha l'impostazione e il respiro di un articolo o breve saggio). Io gli ho fatto qualche obiezione: il lettore la vedrà più avanti. Ma ovviamente le mie obiezioni non hanno scalfito per niente la sua convinzione, se pochi giorni dopo egli s'è presentato nella sede dell'«Espresso» per fare l'accusatore in quella specie di processo agli studenti che traeva lo spunto da una lunga poesia di Pasolini stesso, *Il PCI ai giovani*, i cui punti salienti sono: «Quando ieri a Valle Giulia avete fatto a botte / coi poliziotti, / io simpatizzavo coi poliziotti. / Perché i poliziotti sono figli di poveri. / Vengono da subtopie, contadine o urbane che siano»; «voi siete borghesi / e quindi anticomunisti»; «siete una nuova / specie idealista di qualunquesti».

Durante il dibattito, al quale Pasolini intervenne passivamente senza disporre di quella carica con cui ci si attendeva che rispon-

desse alle accuse in maniera ben più irruenta, lo scrittore si trovò isolato di fronte alle posizioni concordi del segretario nazionale della gioventù comunista e del segretario della CGIL. Costoro gli rimproveravano – e mi dilungo perché il discorso entrava nel terreno culturale – di avere una visione immobilistica della lotta di classe e del movimento operaio, e sostenevano che il ruolo politico degli strati sociali non è legato alla loro miseria, ma alla loro collocazione nel processo produttivo e quindi all’acquisto o no di una coscienza rivoluzionaria. Pasolini non ha risposto direttamente: o almeno, non direttamente come già aveva fatto qui, con me, che gli ponevo in altra forma le stesse domande. È chiaro, dalle risposte, che *Pasolini vuol essere un mistico della Rivoluzione: essere rivoluzionario è per Pasolini un privilegio conferito dalla natura, dalla nascita (nel tugurio, nella capanna, nello stabbio o porcile, in Calabria, nel Terzo Mondo)*. I neoconvertiti alla Rivoluzione son guardati con lo stesso sospetto con cui l’Inquisizione guardava i marrani e i moriscos.

CAMON Penso che l’inizio ideale di una nostra nuova conversazione critica possa essere costituito da una ripresa della sua formula per cui «conoscere equivale a esprimere»: in questa formula è già, in germe, il concetto che la civiltà borghese, avendo esaurito la sua libertà stilistica, abbia esaurito la sua stessa capacità conoscitiva; ed è già compreso, sempre in germe, il concetto che l’espressione in dialetto equivalga ad una forma aurorale di nuova conoscenza.

A proposito dei dialetti come vera alternativa alla tradizione linguistica borghese, quelli ricchi di risorse mai toccate, questa ormai esaurita, lei conosce le obiezioni di chi, come Cassola, trova che è illecito l’uso di una lingua immediata, la sua assunzione senza mediazione, come se si volesse lasciar parlare le cose: le cose, dice Cassola, non parlano; è lo scrittore che parla per loro. Proprio l’opposto di quanto ha scritto lei: «Bisogna lasciar parlare, fisicamente, immediatamente, le cose: ma per ‘lasciar parlare le cose’ occorre ‘essere scrittori, e anche perfino vistosamente scrittori’». Forse la spiegazione o la conciliazione sta proprio in quell’«essere vistosamente scrittori»?

PASOLINI La spiegazione, non la conciliazione. Secondo me, chi rifiuta il dialetto e si batte contro il suo impiego può farlo in quanto

si crea un falso bersaglio: poi spara contro e fa centro, perché contro i falsi bersagli non è difficile far centro. Cassola crede che far parlare le vecchine, le donnette o i ragazzi di Grosseto nel loro dialetto *sia facile*, e non si accorge che è *difficilissimo*. Si vede che non ha mai provato. Se, magari per puro gusto critico, provasse, vedrebbe che dopo aver registrato – il che può ancora dirsi facile – i discorsi, nel loro dialetto, delle persone, gli occorre una rielaborazione stilistica che è un'operazione complessa, rischiosa e difficile (forse in letteratura l'operazione più difficile).

Per assumere nel romanzo il colloquio in dialetto occorre perciò *un intervento dello scrittore in quanto tale* molto più accentuato e dichiarato che in una pagina scritta nell'italiano letterario.

CAMON Quindi, per lei, non è affatto un momento in cui lo scrittore cessa di essere tale e si ritira per lasciar campo alla diretta parola delle cose?

PASOLINI Non è affatto così, e, quando crede che sia così, Cassola si crea appunto un falso bersaglio. Quando lo scrittore sceglie una frase dialettale, deve inserirla in un ritmo, in un ritmo narrativo, e quindi si trova di fronte ai mille modi possibili di inserire il corpo estraneo della frase dialettale nel corpo della sua pagina. Ma questo problema è il problema minore: è ancora solo un problema di ritmo: riguarda il *tono interiettivo* della frase dialettale che va inserita nella pagina e deve naturalmente arrivare al momento giusto: c'è quindi un problema di durata e di tempi nella pagina per l'inserimento della battuta dialettale in quanto discorso diretto.

Ma questa prima operazione implica poi tutto il discorso libero indiretto.

Mentre il discorso libero indiretto Cassola lo fa riducendo l'italiano letterario in un italiano più parlato, se lui, invece, fa parlare le persone in dialetto allora il discorso libero indiretto deve fare i conti col dialetto stesso, cioè arrivare alla contaminazione linguistica fra la lingua letteraria e il dialetto (e non essere più semplicemente un italiano genericamente parlato). Ora la contaminazione linguistica tra la lingua letteraria e dialetto nel discorso libero indiretto è un exploit stilistico di una difficoltà spaventosa. Mai bisogna essere tanto scrittori come quando si comincia a mettere una parola in dialetto in un libro.

CAMON Ritorniamo al nucleo da cui il nostro discorso s'è avviato, e cioè all'equivalenza conoscenza-espressione. Da qui discende una serie di considerazioni assai importanti come fermenti nella sua speculazione critica, e assai provocatorie nella problematica del nostro tempo: la serie di equazioni che lei traccia stabilisce infatti che la libertà stilistica portata dalla cultura letteraria del novecentismo va inquadrata come aspetto necessario, complementare ed equivalente rispetto agli altri aspetti della cultura borghese che generò il fascismo. Per un approdo cronologicamente a noi più vicino di questa serie di equazioni, vorrei chiederle: il neosperimentalismo quale posto occupa, quale faccia rappresenta in questo quadro socio-linguistico? la faccia di una nuova *restaurazione* decadente? o di una *eversione* impotente? e come si situa nei rapporti della restaurazione clericale-borghese?

PASOLINI Premetto anzitutto che questo è per me un problema già ormai vecchio. Quello che io pensavo e scrivevo sul neosperimentalismo circa un decennio fa aveva un senso allora. Oggi potrei rispondere col facile senno del poi: cioè che il neosperimentalismo era probabilmente tutt'e due le cose che lei ora mi dice, insieme: restaurazione (decadente) ed eversione (impotente). Per questo in fondo il neosperimentalismo non ha mai trovato la forza per uscire dal cerchio del puro sperimentare, e s'è esaurito in una dimensione che il tempo dimostra sempre più limitata.

CAMON Nasce tutto un discorso a questo punto necessario e chiaramente intuibile nella considerazione dell'evoluzione linguistica entro l'evoluzione storica della società: fino al fascismo. Col dopoguerra, lo spirito rivoluzionario e innovativo già introdotto dalla Resistenza tentò una nuova instaurazione stilistica: per la quale si è forgiato il nome di neorealismo. Perché il neorealismo ha avuto una parabola così breve? perché mai ha finito, come scrive lei, per dimostrarsi un «realismo fittizio»? (in *Passione e ideologia*). C'era forse una sfasatura tra esso e la storia parallela? So che lei parla, a questo proposito, piuttosto di un'incapacità conoscitiva, di una mancanza di idee nuove, del possesso di un 'gusto' della realtà piuttosto che di una sua 'idea'.

Ma la mia domanda investe un momento logico un po' antecedente a questa sua osservazione, vuol chiedere cioè perché il neorea-

lismo non abbia portato una idea nuova: cioè se esso fosse sfasato rispetto alla storia; o (che è poi quasi lo stesso) se fosse troppo condizionato, nei suoi autori, dal peso inerte di una psicologia imposta e determinata da esperienza e storia borghesi.

PASOLINI Uno dei vantaggi di continuare ad essere viventi dopo che è successo qualcosa è proprio quello di possedere il senno del poi. Se noi guardiamo il neorealismo col senno del poi, ci accorgiamo di una cosa molto strana, cioè che la caratteristica principale – politica – del neorealismo, è stata la denuncia, la pura e semplice denuncia, che in quel momento sembrava una denuncia rivoluzionaria: sembrava, cioè, volta in direzione di una possibile rivoluzione operaia.

Invece adesso ci siamo accorti che la denuncia fatta dal neorealismo aveva come integrazione figurale nel futuro non la rivoluzione operaia e classista, ma le riforme del centro-sinistra. A cosa è servita in realtà – parlo sempre col senno del poi – la denuncia neorealista? È servita in conclusione ad arrivare al centro-sinistra. Questo risulta, insisto, guardando le cose dal 1968, ma guardando le cose da lontano ci si accorge anche che il neorealismo culturalmente era nato nell'ambito borghese, nell'ambito di una situazione storica e culturale borghese, e nella fattispecie crepuscolare ermetica intimistica e decadente.

CAMON Ma poteva nascere al di fuori di questa situazione?

PASOLINI No, non poteva. Ma appunto: essendo nato così, non poteva che denunciare certi aspetti dell'Italia umile e quotidiana – gli stracci, la miseria, il sottoproletariato, le casupole, la piccola e infima borghesia – non poteva che fare una denuncia in funzione del centro-sinistra.

CAMON Ma questo non era nella consapevolezza dei neorealisti né nelle loro previsioni né nei loro desideri, forse.

PASOLINI Probabilmente invece sì.

CAMON Non siamo forse noi che, in questo caso, sotto la spinta di una situazione storica instabile, in continua evoluzione, che crea problemi continuamente nuovi, chiediamo al recente passato un aiuto per le difficoltà che sono attuali oggi e che quello non poteva presagire?

PASOLINI Sia chiaro che io non sono però, e non sono mai stato uno di quelli che han superato il neorealismo in modo sprezzante. L'ho fatto sempre oggettivamente.

Non ho voluto farne un mito mai, ma neanche demitizzarlo in maniera facile e capziosa e terroristica come si vede fare adesso: no, io non ho mai parlato con disprezzo degli anni Cinquanta che sono stati anni fertilissimi e molto importanti, forse i più importanti della cultura italiana da almeno due secoli a questa parte. Questo rimane ben chiaro. E quindi alcune opere del neorealismo (soprattutto cinematografiche: mettiamo Rossellini) restano.

CAMON Da lì però, dal tipo di linguaggio e dalla scelta dei temi di Rossellini è derivato oggi un filone di film a episodi in cui gli elementi fondamentali (dialetto, ambiente, personaggi) si sono svuotati o capovolti di significato.

PASOLINI Rossellini è un caso a parte, rappresenta il momento veramente autentico del neorealismo, cioè il *neorealismo metastorico*: perché Rossellini è tutto talento tutto capacità inventiva tutto magia; non aveva, voglio dire, intenti immediati di denuncia; se li aveva, li aveva in malafede, e, preciso, in *adorabile* malafede; e infatti il neorealismo di Rossellini è quello che s'è trasferito poi in Francia con la *Nouvelle vague* e poi con Godard; quindi in Inghilterra con la 'Nuova ondata' inglese. E che è poi ritornato in Italia: Bertolucci, Bellocchio e un certo nostro cinema giovane *sono un riflesso* (secondo me, un riflesso che vale: in Samperi vale molto meno, in Bertolucci molto di più). L'itinerario percorso da questo filone di cinema è il seguente: Italia, neorealismo autentico, disancorato e felice di Rossellini, Francia, Inghilterra e poi di nuovo Italia, ma ormai borghesizzato, cioè passato dagli ambienti proletari agli ambienti piccolo-borghesi o borghesi.

CAMON La borghesizzazione, questo passaggio da un ambiente proletario a un ambiente borghese, è quindi un'operazione avvenuta durante la fase francese e inglese nel cammino di questo cinema?

PASOLINI Non esclusivamente, ma principalmente sì.

CAMON La borghesizzazione ha toccato tutto, ovunque: non è possibile oggi non risentirne le conseguenze, non patirle (o non goderle, dall'altra parte). Forse in questo senso Moravia poté dire, anni addietro, «non c'è che la borghesia», con una frase che suonò a molti errata o rischiosa.

PASOLINI Adesso, la frase è vera. Quando la diceva Moravia, così apoditticamente, forse era rischiosa e sbagliata, ma che la *storia del*

mondo tenda ad essere *storia borghese* ormai è assodato, semplicemente perché la industrializzazione sembra non poter portare ad altro.

CAMON Se la borghesia è tutto, la lotta contro la borghesia è una lotta contro tutto, contro tutti, compresi noi stessi cioè la parte borghese di noi. Non è più una lotta da immaginare fra due parti ben distinte, esterne a noi (almeno una delle due) ma una lotta combattuta anche all'interno di noi, per una Rivoluzione che ci chiama in causa non per la spartizione di un guadagno-bottino, ma per un intervento che può comportare anzitutto e immediatamente una perdita.

PASOLINI In questo momento lei sta facendo del moralismo, cioè parla in quella chiave spiritualistica a cui accenna alla fine del suo *Fuori storia*.

Per me la questione va impostata, anzi risolta, diversamente. È vero, la lotta contro la borghesia sta diventando la lotta contro tutto. Ma il dilemma che qui si pone è questo: Guerra Civile o Rivoluzione? (Sto appunto scrivendo un saggio intitolato così). Gli studenti stanno facendo oggi la Guerra Civile, non la Rivoluzione: e si tratta semplicemente di una lotta che la borghesia combatte con se stessa.

Se la borghesia combatte con se stessa, a quale scopo lo fa? Allo scopo di fare delle riforme: si tratta cioè della borghesia giovane e buona che si batte contro la borghesia vecchia e cattiva. La Guerra Civile è la strada che porta alle riforme, e serve ai suoi militanti per dire: «Siamo dalla parte dei buoni». Tutti siamo dalla parte dei buoni, cioè siamo oggi con gli studenti che vogliono le riforme, però non possiamo dimenticare che siamo nati e cresciuti con l'idea di Rivoluzione, e *la Rivoluzione è un'altra cosa, cioè è classista*: gli operai e i contadini da una parte e la borghesia dall'altra. Per noi che siamo nati con l'idea di Rivoluzione, è coerente e, non foss'altro, dignitoso rimanere attaccati a questo ideale. Un po' di dignità, santo cielo. Penso a tutti quei colleghi che si sono immediatamente buttati come puttane tra le braccia degli studenti.

CAMON C'è stato, lei dice dunque, e in misura che non era prevedibile, un crollo...

PASOLINI Totale, un crollo totale.

CAMON ...Tra i sedicenti rivoluzionari. Forse li ha convinti l'impressione che questa sommossa sia un qualcosa destinato a durare.

PASOLINI Lo è, probabilmente lo è, perché l'industrializzazione rende il mondo piccolo-borghese. Una volta scomparso all'interno del mondo il mondo vecchio – il mondo popolare, che era contadino e marinaio e artigianale – non resta che il mondo borghese, il mondo dei professionisti dei tecnici degli industriali, dei produttori e dei consumatori insomma. L'industrializzazione porta fatalmente all'imborghesimento del mondo. Bisognerebbe altrimenti che cessassimo di industrializzarci. In questo stato di cose, si tratta di essere borghesi buoni o borghesi cattivi: i borghesi buoni sono socialisteggianti, amanti della cultura, lottano contro i livellamenti, contro le massificazioni, contro le acculturazioni anonime ecc. ecc., però sono borghesi. Poiché è fatale che il mondo diventi borghese, non ce lo possiamo nascondere, ecco che questa lotta degli studenti contro il mondo vecchio, questo *dissenso* degli studenti, è destinato ad avere un lungo futuro.

D'altra parte, bene, perché la futurologia della sociologia era odiosa, cioè il futuro come era stato prospettato dai sociologi – e contro cui era così facile indignarci in nome dell'umanesimo – non è più vero: non è vero che il futuro consista in un livellamento, in una acquiescenza, in un trionfo della produzione e del consumo, sotto il segno della televisione, per cui tutti i giovani avrebbero dovuto essere consenzienti, bravi e buoni, amanti dei motori e della tecnica: non è vero. Il futuro ora si presenta invece come un futuro di giovani dissenzienti, cioè *un futuro storico, i cui problemi non sono problemi tecnici e pratici ma sono ancora problemi storici*. Questo in un certo senso mi dà ragione del fatto di non aver mai partecipato alle indignazioni di gesso dei miei colleghi, e di molti sociologi, contro un futuro visto come un insieme di pseudo-problemi (in quanto non storici). Il futuro tende sempre ad essere storico, il che significa che continuerà ad esserci questa lotta della borghesia con se stessa: *il futuro non sarà un atroce limbo ma una bolgia*.

CAMON Ma non confluisce anche lei, allora, nel denunciare in questi pseudo-rivoluzionari la presenza di un'anima borghese, la loro chiusura in un orizzonte borghese, nel metterli in guardia contro se stessi, ricordando che la Rivoluzione è anche una lotta contro la parte borghese di se stessi?

PASOLINI Ma sono borghesi loro stessi, non si sfugge: è questo il punto.

CAMON Integralmente borghesi?

PASOLINI Eh sì: guardi le foto degli studenti che sono i leader pubblici del movimento o le foto degli studenti processati: hanno le facce antipatiche dei loro padri borghesi, o se sono simpatici lo sono al modo in cui lo erano i loro padri idealisti, quelli che han fatto la Resistenza, quelli del Partito d'Azione, i migliori comunisti. *Ormai la razza umana è quella razza là.* Quindi non c'è più da fare all'interno di se stessi una lotta contro il vecchio borghese in modo rivoluzionario: cioè, in un certo senso, *trasmutandosi misticamente* in qualcosa di diverso. Si tratta solo di fare un esame di coscienza, una lotta con la propria coscienza da borghese a borghese, da borghese buono contro borghese cattivo.

CAMON Questo fenomeno lo si vede meno in certe zone relegate ai margini della storia, ove l'industrializzazione (ancora, perlomeno) non esiste e la storia si verifica, si fa secondo strutture arcaiche. C'è ancora, voglio dire, un mondo non toccato da questi fenomeni, destinato non ad alterarsi ma a morire.

PASOLINI A morire, e quindi ad alterarsi. Morirà, e poi al posto del suo cadavere scomparso, volatilizzato ci sarà *un'altra* cosa. Una volta i vecchi arrivavano a uno stato di rispettabilità dovuto alla loro saggezza come tesoro di esperienze secolari. Adesso questo tipo di vecchio non esiste più. Adesso la saggezza del vecchio non è più assoluta, povera ma assoluta come era prima: adesso è una saggezza relativa, messa fatalmente in discussione: che cosa sanno i vecchi? Ne sanno più i loro figli emigrati nelle città a lavorare. Anzi, non è che ne sappiano di più, ma hanno un altro tipo di sapere per cui quello dei vecchi è divenuto per loro inservibile: onde questi vecchi muoiono, se così si può dire, inutilizzati. Questo significa che anche quel mondo cui lei si riferisce (e che è, se ho ben inteso, il suo mondo), che sembra così lontano dalla storia, pur tuttavia vive in realtà pienamente questa situazione storica.

CAMON È da molto tempo che lei parla di una «fase di stanca» come situazione storica bloccata fra la «sirena neocapitalista da una parte e la desistenza rivoluzionaria dall'altra». Mi conceda qualche riserva, sull'interpretazione che lei stesso dà all'urgenza della conoscenza di nuovi mondi, di immersione in nuove società, in nuove civiltà, che la conduceva in quel tempo: non era, poteva

anche non essere una «voglia di evasione, di sogno (Africa, unica mia alternativa)», ma rappresentava forse la consapevolezza che solo attraverso una preventiva regressione da una storia grigia, esaurita, da un esaurimento storico, da una Dopostoria, a una storia aurorale, era possibile un rinnovamento: non ha scritto Sartre che soltanto nel Terzo Mondo è possibile una vera avanguardia letteraria? Non è un concetto dissimile, e non dovrebbe suonarle sgradito, dopo che lei ha respinto le nostre avanguardie occidentalissime tra i sussulti del novecentismo e del decadentismo.

PASOLINI È un vecchio motivo mio, quello dell'idealizzazione dei contadini del Terzo Mondo. Anni addietro sognavo i contadini venire su dalle Afriche con la bandiera di Lenin, prendere i calabresi e marciare verso l'Occidente. Oggi mi sto ricredendo. Un tempo era giusto provare quei sentimenti. Era giusto avere quelle visioni o previsioni, dieci anni fa, cinque anni fa... Oggi mi sembra un'idea che deve fare meglio i conti con la realtà storica, con la realtà, con la verità. Dieci anni fa essa era un mito, una follia poetica, un raptus: come tale, poteva essere giusta e compatibile anche storicamente. Adesso che le cose sono urgenti, attuate, e che si presenta l'obiezione: «Eccoli qui i tuoi contadini cosa sono diventati», adesso quell'idea rivela la sua forza puramente psicagogica e mitica. Su questo tornerò anche più tardi, quando risponderò alla sua ultima domanda.

CAMON Dunque, i contadini del Terzo Mondo hanno tradito i loro stessi profeti, Fanon anzitutto. Fanon concludeva che se si vuole che l'umanità avanzi d'un grado, se si vuole portarla a un livello diverso da quello in cui l'Europa l'ha manifestata, «allora occorre inventare, occorre scoprire», cercando altrove che non in Europa: «Tentare di metter su un uomo nuovo». Invece hanno rinunciato alla possibilità di fare qualcosa di nuovo, se pur c'era.

PASOLINI No, non c'era. Lo vediamo in Italia. L'Italia è, a questo riguardo, un paese da laboratorio, perché in essa coesistono il mondo moderno industriale e il Terzo Mondo. Non c'è differenza fra un villaggio calabrese e un villaggio indiano o marocchino, si tratta di due varianti di un fatto che al fondo è lo stesso. E in Italia abbiamo visto che il contadino calabrese il suo mondo lo perde, non lo conserva e non ne ricava qualcosa da suggerire.

CAMON Lei ha spesso profetato l'avvento di una Nuova Preistoria, dalle rovine della Storia saccheggiata dalla corruzione inarrestabile del neocapitalismo: anzi, i primi atti della Dopostoria sarebbero già contenuti in questo nostro tempo, mostruoso «come chi è nato dalle viscere di una donna morta». Non le chiedo se è in qualche modo precisabile il carattere essenziale della Nuova Preistoria: una Preistoria credo che resti, come lei diceva qualche anno fa, non meglio identificabile. Ma chiedo soltanto: perché una Preistoria e non un processo dello sviluppo storico il cui carattere principale dovrebb'essere l'infinitezza? Ci sarà un totalmente nuovo concetto dell'uomo, del suo valore e della sua funzione? La domanda è spontanea, al punto in cui siamo col nostro colloquio.

PASOLINI Effettivamente, ora mi è chiaro che non si va verso una nuova Preistoria. Ma allora potevo scriverlo, perché ero succube di quelle idee sbagliate, di cui parlavo prima, dei futurologi senza ideologia, diciamo così.

CAMON Ma neanche allora lei pensava a un nuovo concetto di uomo?

PASOLINI No, pensavo a una *degenerazione dell'uomo* dovuta all'era consumistica.

Per questo la chiamavo *Preistoria*. E adesso, ripeto, mi sto accorgendo che la stasi della storia era un concetto con cui i sociologi ci hanno ossessionato gratuitamente; in realtà, ripeto, si profila un futuro di lotte borghesi intestine.

CAMON Quindi è salvo il futuro in quanto vita-vitalità, in quanto storia?

PASOLINI In questo momento rispondo di sì. Ma fra un anno potrei dire di no. Siamo in un momento di mutamenti così rapidi, che non ci si può cristallizzare e fermare su un'idea neanche un minuto.

CAMON Moravia, invece, pensa effettivamente a un *nuovo concetto* di uomo, la cui formulazione è in via di elaborazione da parte delle scienze umane, associabili al marxismo nell'interpretazione della storia e della realtà, in un tempo in cui l'uomo è inserito come semplice tubo digerente nel rapporto consumare-produrre produrre-consumare. Forse lei può risultare meno pessimista nella sua previsione.

PASOLINI In un certo senso sì, sono meno pessimista, perché sarebbe peggio che il futuro perdesse ogni carattere di storicità appiattendosi in un inesausto ciclo di produzione e consumo. Parlo sempre di cose *terribili* (la guerra civile) ma almeno non più di cose *orrende* come quelle prospettate qualche anno fa. Non che le teorizzazioni allora prospettate non mi toccassero: uno non può non essere influenzato da una psicosi diventata generale; ma non mi sono mai messo in questo ordine di problemi e di teorie, perché sentivo che erano irreali: sentivo che costituivano una pseudoscienza.

Da lì invece nasce l'atteggiamento dei giovani, con cui io polemizzo molto appunto perché loro tentano di strapparmi dalla mia idea di Rivoluzione per propormi la Guerra Civile con loro, al loro fianco: cosa cui non sono preparato, a cui non sono disposto, a cui non credo molto – ma è una cosa tuttavia che da un certo lato mi consola perché mi dice che la storia continua. E che le previsioni sociologiche di moda erano dunque state bugiarde.

CAMON Le pare esatta, a proposito della sua continua attenzione sul popolo, l'affermazione per cui il popolo è il ricettacolo mitico di quei valori precapitalistici, che lo scrittore populista oppone allo sviluppo stesso fatale di una certa società, e che rappresentare il popolo significa il più delle volte sposarne il tendenziale immobilismo, la nostalgia di passato?

Poiché si tratta di un giudizio importante – di Asor Rosa; che poi ne trae tutta una catena di conseguenze critiche valutative – le ripropongo la domanda spezzandola in più nuclei, questi: i caratteri immediati del popolo vengono dalla conservazione di *valori* precapitalistici o non piuttosto da condizionamenti storici (e quindi capitalistici), come la relegazione in frange e margini di storia, e rappresentano una tradizione da rispettare o una deformazione da correggere, correggendo la storia?; c'è nel popolo un tendenziale immobilismo, una nostalgia del passato, che nello scrittore populista si rifletta in una posizione contemplativa e tradizionalista, o c'è una tensione da cui si generi una potenzialità eversiva?

PASOLINI La risposta a questa sua importante domanda gliela dà Emilia, la serva contadina del mio ultimo libro, *Teorema*. *Teorema*, è vero, è un enigma. E sarebbe bella che la sfinge che pone enigmi si mettesse poi a spiegarli. La incito solo a rileggere quel passo del libro

in cui si racconta come Emilia, seguita da una vecchia fedele, dopo avere compiuti i suoi matti miracoli, decide di morire; va dunque a Milano, a piedi; arriva in un cantiere dove c'è una scavatrice pronta a riempire una buca; scende in fondo alla buca, si copre di fango; si fa seppellire dalla scavatrice, piangendo; le sue lacrime rampollano sul terrapieno e formano una pozza; questa pozza è miracolosa e guarisce la ferita di un operaio (che ha alle sue spalle una steccinata dove è dipinta col catrame una falce e un martello).

Asor Rosa appartiene a quella stirpe di moralisti che non hanno capito che fare del moralismo significa essere borghesi della più orrenda specie (altro che populismo e umanitarismo! Perché queste sono spinte a una nuova forma umana, quello è un ritorno della vecchia).

I sottoproletari di *Una vita violenta* di Accattone di *Alì dagli occhi azzurri*, sono 'eversivi' (come lei dice). Sono eversivi semplicemente 'essendo'. Infatti gli italiani, che passano per non essere razzisti, hanno dato dei clamorosi segni di razzismo a proposito dei miei personaggi sottoproletari (processi, persecuzioni, psicosi collettive ecc.: ma questo è ormai un bagaglio di ricordi personali). Non c'è bisogno che un sottoproletario urbano o un contadino povero (terrone) faccia nulla per essere sovversivo. Come un negro in America: per dare a un cuore bianco il tonfo della rabbia reazionaria basta una dolce faccia camusa e oscura. Le cose sono ambigue, equivoche. Non c'è una definizione sola degli abitanti delle subtopie: ce ne sono molte, concorrenti, consignificanti e contraddittorie. Il sottoproletario e il contadino povero sono 'immobili', ma la loro immobilità in quanto presenza basta per se stessa a essere sovversiva. Il razzismo – non se l'è mai chiesto? – non è altro che l'odio dei borghesi verso i contadini. Un borghese non è mai stato razzista a proposito degli operai (se non forse alle origini del capitalismo, quando l'operaio veniva direttamente dai campi ed era ancora sfruttato esattamente come uno schiavo dei faraoni). Il borghese dunque prova quel suo mostruoso dolore razzista solo a proposito dei più poveri, lasciati indietro dalla storia: i sottoproletari e i contadini.

Queste cose le ho sempre pensate, scritte e dette. I comunisti mi ridevano in faccia, i borghesi mi avrebbero voluto mettere in

prigione; gli Asor Rosa, borghesi comunisti, mi analizzavano come spie di un Comitato Rivoluzionario. Ora, con la rivolta degli studenti e i libri di Marcuse (che io, per merito di Fortini, avevo letto prima che diventasse di moda), si parla finalmente di contadini e di proletari poveri. Essi sono coinvolti, in quello che cretinamente si chiama 'dissenso' ecc. ecc.: e addirittura in una possibile guerriglia! Ma perché è successo tutto questo? Perché il dissenso è degli studenti, cioè, ripeto, dei figli dei borghesi. La borghesia rivoluziona se stessa attraverso la rivolta dei suoi figli. È essa, come le spiegavo, la protagonista della storia. Essendo essa, ed essa sola la protagonista della storia, ha bisogno di crearsi dei 'miti' meta-storici, bandiere di assolutezza ecc. ecc. I vecchi borghesi hanno il mito razzistico 'negativo' dei contadini e dei proletari poveri, per cui provano un sentimento diabolico di schifo razzistico? Ebbene, i borghesi buoni, i figli neoprotestanti, rovesciano tale mito: e issano la bandiera del contadino e del proletario povero, entità metafisica (elegantissima in Lévi-Strauss, straziante in Fanon) di una apocalissi positiva, redentrica.

In *Alì dagli occhi azzurri* c'è una poesia, quella che dà il titolo al libro, dedicata a Sartre, che oggi vorrei dimostrativamente rinnegare. I punti salienti dicono:

Alì dagli occhi azzurri
 uno dei tanti figli di figli,
 scenderà da Algeri, su navi
 a vela e a remi. Saranno
 con lui migliaia di uomini
 coi corpicini e gli occhi
 di poveri cani dei padri
 sulle barche varate nei Regni della Fame. Porteranno con sé i bambini, e
 il pane e il formaggio, nelle carte gialle del Lunedì di Pasqua. Porteranno
 le nonne e gli asini, sulle triremi rubate ai porti coloniali.
 Sbarcheranno a Crotone o a Palmi,
 a milioni, vestiti di stracci
 asiatici, e di camicie americane.
 Subito i calabresi diranno,
 come da malandrini a malandrini:
 «Ecco i vecchi fratelli,

coi figli e il pane e formaggio!»
Da Crotone o Palmi saliranno
a Napoli, e da lì a Barcellona,
a Salonicco e a Marsiglia,
nelle Città della Malavita.
Anime e angeli, topi e pidocchi,
col germe della Storia Antica
voleranno davanti alle willaye.

* * *

...dietro ai loro Ali
dagli Occhi Azzurri – usciranno da sotto la terra per uccidere – usciranno
dal fondo del mare per aggredire – scenderanno dall'alto del cielo per
derubare – e prima di giungere a Parigi
per insegnare la gioia di vivere,
prima di giungere a Londra
per insegnare a essere liberi
prima di giungere a New York
per insegnare come si è fratelli
– distruggeranno Roma
e sulle sue rovine
deporranno il germe della Storia Antica.
Poi col papa e ogni sacramento
andranno su come zingari
verso nord-ovest
con le bandiere rosse
di Trotzky al vento...

Perché rinnego questa profezia? Perché mentre allora ero solo e ridicolo a farla, oggi è divenuta merce comune: ma questo non significa che io presuntuosamente voglia attribuirmi il monopolio di certe idee e la prerogativa ad appassionarmene: no, vuol dire che quella profezia era giusta allora ma in quanto era sbagliata; era un capriccio vitale e fecondo della passione politica, un rovesciamento voluto e cosciente del buon senso del futuro.

Perché dunque il fatto che tale speranza posta nella potenzialità rivoluzionaria dei contadini del 'Terzo Mondo' ora è sbagliata? Perché non è più guardata in prospettiva rivoluzionaria. Gli studenti

infatti sono borghesi. Vorrebbero esorcizzare il mondo contadino povero e preindustriale, evocarlo come un'entità metastorica, metterselo davanti come una guida apocalittica. Per fare la Rivoluzione? No, per fare la Guerra Civile. Sia pure una guerra santa.

A questo punto, loro malgrado, e pur restando nel loro vecchio torto, avevano allora ragione i comunisti che mi criticavano alcuni anni fa, quando tutto questo non era di moda. I contadini possono fare la Rivoluzione, ma *in situazioni concrete*: anzi, son sempre loro in pratica che la fanno, con gli operai poveri (in Russia, in Cina, a Cuba, in Algeria, nel Vietnam): ma sono rivoluzioni nazionali, non internazionali, nascono da una fame nazionale. Gli operai sono internazionali, i contadini no, sono universali. Gli studenti tedeschi o inglesi hanno dei contadini sottomano: sono venuti su dalla Sicilia, dall'Andalusia, dalla Turchia, dalla Grecia; cioè hanno sottomano un sottoproletariato, in un'accezione che non è più la stessa di Marx: si tratta di un semisottoproletariato, caratterizzato semplicemente dalla mancanza di specializzazione, di adattamento, e da una vecchia mentalità contadina, religiosa (cioè superstiziosa e mafiosa) in urto con la qualità di vita borghese-industriale (a cui son già educati e formati gli operai-guida, cioè i vari partiti comunisti). Ma tutto ciò è poco: un po' di sangue contadino e sottoproletario per una guerra santa. I contadini che vivono ancora nel loro ambiente, cioè laggiù, nel Terzo Mondo, io li conosco personalmente (anche attraverso la conoscenza più conoscitiva possibile, quella biblica: si sa che nel vasto campo semiologico il linguaggio del sesso è un sistema di segni estremamente espressivo ed esauriente, alla faccia del vecchio Asor Rosa e dei nuovi Asor Rosa dissenzienti e moralisti).

E so che essi attendono di essere riscattati da 'qualcun altro': in un profondo sopore (nomino i primi tre posti che mi vengono in mente: Wawarli, un villaggio indiano; Zagorà, un paesello del deserto marocchino; Tonje, un villaggio del Basso Sudan) i contadini colorati aspettano un nuovo futuro che li trasformerà da contadini preistorici in contadini storici, prima di tutto, e poi da contadini storici in piccoli borghesi. Ecco la grigia, deludente, lenta realtà. Là dove la realtà è vivida, vitale e rapida si hanno le guerre nazionali (Egitto ecc.). Insomma i contadini del Terzo Mondo hanno tutto un lungo cammino da ripercorrere (molto più rapidamente, tuttavia, dei

nostri contadini. Per esempio fra una cinquantina d'anni il Marocco sarà una avanzata nazione neocapitalistica).

Resta il fatto che il sottoproletariato e il contadino sono eversivi soltanto perché 'sono' e, in particolari situazioni locali o nazionali, possono essere dei sovversivi (rivoluzionari o guerriglieri, a scelta, secondo chi se li accaparra per primo). Penso agli eroici banditi sardi.

(1968)

PAOLO VOLPONI

Volponi lavora a Ivrea¹, ma ci vediamo nella sede milanese della Olivetti, nell'ufficio di Ottieri: è sabato e gli uffici son deserti. Attraversiamo i lunghi corridoi, ci sediamo uno di fronte all'altro ai due lati di una scrivania ricoperta di un panno verde: filtra una luce mite, uniforme, e il silenzio – a duecento metri dalla Scala – è quasi assoluto.

Volponi parla preciso ma dimesso, come in un discorso usuale, come di elementi o avvenimenti quotidiani. Ho subito l'impressione di trovarmi di fronte a uno scrittore abituato a un tipo di colloquio amicale: non obbligatoriamente remissivo, se è vero che questo tipo di colloquio non solo sopporta ma anche esige anzitutto giudizi scoperti; è, tutto sommato, un'impressione di autenticità. Non usa espressioni o parole tecniche, o se gli capita di usarne le fa seguire immediatamente da apposizioni chiarificanti, con valore addirittura sostitutivo. Mi stupisce, ogni tanto, qualche espressione di un gusto che avvicinerei a quello degli ermetici, soprattutto di Gatto: «numerare le proprie ossa», per esempio, o «lo scrivere mi venne fuori come un urlo». Non so che importanza o radice possa avere questa impressione, so però di averla avvertita, con chiarezza, prima ascoltando e poi leggendo le dichiarazioni di Volponi. Da parte sua, noto una crescita di fervore quando il discorso verte specificatamente su una valutazione etica della funzione dell'industria: il dissidio *odi et amo*, che è di tutti gli intellettuali di fronte alla fabbrica, è qui, in Volponi, disciolto con la prevalenza dell'*amo*: veramente quello che dice Volponi sull'industria è un inno, e non tanto, credo di capire, per quello che del lavoro di fabbrica vediamo apparire mediatamente

¹ Dal 1972 a Torino.

sul piano dei risultati, quanto per quello che la fabbrica immediatamente fa. Il risultato, il prodotto, è oggi un di meno, perché diminuito dall'attuale incidenza negativa del neocapitalismo, ma il binomio fabbrica-neocapitalismo può anche essere provvisorio: la soluzione dei mali della fabbrica, che son piuttosto i mali del neocapitalismo, può anche venire dall'apparizione di un nuovo binomio, fabbrica più una nuova classe sociale che la amministri. Certo, la prognosi di Volponi è più consolante di tante altre. Anzi, mi risulta in questo giro di incontri come l'unica prospettiva solutoria. Gli altri, soluzioni non ne hanno: il male della fabbrica è un buio profondo al di là del quale non si vede nulla; e finisce per diventare il male-fabbrica.

Cade quindi, dopo la dichiarazione di Volponi, il sottile giudizio di Manacorda e di altri, e mi viene a cadere anche una mia personale proposta di correzione, come il lettore vedrà meglio più avanti. Non si tratta infatti, nel *Memoriale*, di una lotta storica combattuta da un folle e perciò perduta, come sembra dire Manacorda, e nemmeno di una lotta che sarebbe perduta anche per un non folle, come mi pareva di poter mutare: è il concetto di lotta che, se proprio lo si vuol mantenere, va indirizzato a un altro bersaglio: non lotta *contro* la fabbrica, ma lotta *per* la fabbrica, contro ciò che è altro o diverso, contro gli ostacoli della fabbrica, che ne inceppano o rallentano o diminuiscono l'attuazione e l'espansione, che sono forze umanizzanti, positive, moralmente positive. Ma chi è, allora, Albino Saluggia? Chi è Anteo Crocioni? Forse un clima culturale troppo denso di battaglie critico-ideologiche, e comunque del tutto impreparato ad accogliere delle opere in cui la liricità fosse essa stessa uno strumento ideologico, ci aveva trascinati a vedere Saluggia e Crocioni come simboli, nel loro stesso fallimento, di un atteggiamento storico, di un momento storico; e così ci era sfuggito quanto di particolare, di concreto, di sperimentato e di verificabile in essi si radunava, e l'humus stesso da cui provenivano.

Volponi va contro, con la sua affermazione della momentaneità degli aspetti negativi della fabbrica, al gruppo pressoché completo degli intellettuali che si sono soffermati su questo problema. Cito per essi Zolla, ad apertura dell'*Eclissi dell'intellettuale*: «Fra i luoghi comuni che ci infestano è l'affermazione: "L'industria e il macchinismo possono sì danneggiare lo spirito, ma ciò dipende soltanto

dal loro cattivo uso”. La macchina in verità non diventa tirannica da sola, ma soltanto perché un certo ‘spirito’ l’introduce, accompagna e alona. Staccare l’oggetto dalla rispondenza che suscita nel soggetto è già soggiacere allo spirito della rivoluzione industriale; così soggiace ad essa chi cerchi il punto archimedeo per capovolgere i nefasti effetti o nella distruzione luddita delle macchine o nella redenzione dello ‘spirito’ con cui le macchine vengono impiegate». L’affermazione non m’interessa tanto per il complesso di conseguenze che fa derivare poi nel pensiero di Zolla, e che sono alla radice del suo pessimismo (specialmente quella seconda parte, sull’infinità e l’inevitabilità del fenomeno che Zolla dice, bruttamente, macchinismo: qui c’è la prima e inarrestabile spinta verso la solitudine ai margini dello spettacolo del mondo, in cui gli altri son gli attori di una recitazione cui Zolla-spettatore stende poi una recensione sempre negativa). L’affermazione m’interessa piuttosto perché introduce le due uniche prognosi positive che il male abbia avuto: il luddismo (cui può in qualche misura ricondursi Marcuse, perché la paralisi del mondo industriale, la rottura del suo ritmo, è immediatamente la sua distruzione) e quella ‘redenzione’ cui può in un certo senso ricondursi Volponi. Vediamo dunque: fa *sempre* parte intrinseca e connaturata dell’industria, del suo avvento e della sua diffusione, quel dato ‘spirito’ che anche Volponi riconosce come negativo? In altre parole: Volponi crede che l’avvento dell’industria sarebbe potuto avvenire, e che la sua diffusione possa ancor oggi avvenire, se privi della forza di quello ‘spirito’? Non si tratta di una domanda unica e sdoppiata, ma di due domande distinte, e due e distinte devono essere le risposte. Nelle condizioni storiche (sociali e politiche) in cui si verificano la prima e le successive rivoluzioni industriali, quello ‘spirito’ di cui parla Zolla era fattore inseparabile, intrinseco e *causale* del fenomeno; oggi, una eliminazione di quello ‘spirito’, la sua messa da parte e il suo superamento sono ancora di là da venire, ma non – pensa Volponi – perché siano impossibili ma perché non sono state create le premesse perché il fatto avvenga: e in questo lavoro, di creazione di quelle premesse, possono e devono aver gran parte gli intellettuali. Di conseguenza: l’accusa, le accuse che gli intellettuali rivolgono alla fabbrica ricadono sugli intellettuali sotto forma di autoaccuse, le lacune del mondo di fabbrica sono le

lacune del contributo degli intellettuali non si dice alla *soluzione* ma alla *comprensione* almeno dei problemi della società contemporanea.

CAMON Che cosa significò per lei l'esperienza di «Officina»? Pasolini, Roversi e Leonetti formavano un gruppo compatto, o c'era qualcuno con cui concordava di più, ideologicamente?

VOLPONI Posso dire che l'esperienza di «Officina», anche se io l'ho trascorsa marginalmente – non facendo parte del gruppo che la dirigeva – ha significato moltissimo per me: è stata la mia scuola letteraria; all'interno di «Officina» ha contato particolarmente l'aiuto, la guida di Pasolini. Con Pasolini, Roversi e Leonetti non è che io facessi delle discussioni ideologiche, o almeno a me non sembrava di farle. Parlavamo di tante cose, c'incontravamo ogni tanto a Bologna, andavamo a pranzo insieme, e loro discutevano più propriamente delle scelte del materiale e dell'indirizzo da imprimere alla rivista: io intervenivo ogni tanto ma come un osservatore. Il rapporto mio con Pasolini ha contato anche al di fuori di quel che ha significato «Officina» e per conto suo in termini di amicizia e come incidenza sul mio lavoro: Pasolini mi ha dato una coscienza più precisa dei miei mezzi letterari, delle mie possibilità, dei problemi reali che avevo dentro e davanti, aiutandomi a uscire da tutte le suggestioni postermetiche o addirittura ermetiche, dalle influenze contraddittorie delle letture disordinate che avevo affrontato a Urbino, da solo, in un rapporto piuttosto angoscioso con la mia stessa vita e anche con la letteratura.

CAMON Qui è venuta fuori, ad un certo momento, la parola ermetismo: una parola cui, pronunciata nei suoi riguardi, non ho mai creduto. In un intervento di dieci anni fa, Pasolini credeva di rinvenire due momenti nella sua produzione poetica: il momento giovanile «classicistico-maledetto», e un secondo «di poesia intesa ontologicamente, dalla morale emanante da essa e in essa esaurita»: può rinvenirsi qui una forma di ermetismo, forse? No. La salvava la ricchezza e l'urgenza delle esperienze e delle impressioni giovanili da rivelare, quelle che Pasolini raggruppa nella duplice fusione sesso-campagna ed eros-stagione.

VOLPONI Capisco quello che lei dice. E concordo, in sostanza: prima infatti alludevo a delle suggestioni ermetiche che erano nell'a-

ria, nel tempo, e che potevano influenzarmi, di cui mi sono invece liberato ben presto grazie anche all'aiuto di Pasolini. Mi riferivo al clima di quegli anni, in cui il rapporto fra chi scriveva e la realtà era piuttosto sotterraneo, soffocato, intimistico, malaticcio.

CAMON Contro il quale «Officina» lottava esplicitamente. Proprio ad «Officina» lei rilasciò, oltre un decennio fa, una importante dichiarazione di poetica della quale alcuni critici non si sono mai dimenticati: «Mi resta sempre un'opinione da poeta di fronte alla realtà».

VOLPONI È una dichiarazione che non rinnego affatto: anche per la produzione dei miei romanzi, la ritengo valida, pur con tutti i limiti che può avere e gli sbagli che possono averla prodotta o che a sua volta essa può produrre o aver prodotto. Mi ricordo con esattezza la circostanza in cui feci quella dichiarazione: mi era stato chiesto di esprimere le ragioni dei miei tentativi letterari, ma quelle ragioni erano ancora abbastanza oscure a me stesso, e difatti non scrissi che una frase. Credo che la mia dichiarazione non piacesse molto ai miei amici, che la ritenevano insufficiente. Ma Pasolini la pubblicò lo stesso. «Un'opinione da poeta di fronte alla realtà»; sì, perché ritengo in fondo che la poesia, cioè l'intenzione di far poesia, l'atteggiamento che porta una persona a scrivere poesia, sia un atteggiamento particolare, non compreso e non giustificato soltanto e del tutto da ragioni storiche; che sia un atteggiamento di chi ha una pena di più, una possibilità di più di capire certe cose o di vederle o anche solo di deformarle. Io non ritengo che lo scrittore e il poeta debbano stare di fronte alla realtà in un atteggiamento integrato, anche se in senso storico, ideologico, critico: perché così non farebbero della poesia e non farebbero dei romanzi. Fare della poesia e fare dei romanzi è capire di più o anche capire di meno, però, in ogni caso, capire in modo autonomo e diverso, con capacità di sintesi e di giudizio personali quali sono appunto quelle dell'uso di un nuovo linguaggio e della costruzione di una alternativa, come avviene in una poesia e in un romanzo che non siano soltanto la dimostrazione di un asserto ideologico prestabilito. Dentro e rispetto alla realtà, il poeta occupa una posizione irregolare, senza arrivare a dire che irregolare significhi per forza nevrotica o avanguardistica.

E il poeta ha pur tuttavia una pretesa superiore a quella che ha lo storico o il politico: la pretesa cioè di una sintesi che valga anche

su un piano diretto, di comunicazione. Un programma tracciato da un politico, un libro scritto da uno storico, valgono immediatamente per quel che sono e sono quel che sono nel loro volume: possono non essere attuati, non essere capiti, non determinare delle circostanze, restare cioè inerti, mentre una poesia ha la carica per arrivare subito e comunque al bersaglio, nella commozione di quel rapporto che si stabilisce fra chi scrive e chi legge e che produce sempre un fatto nuovo, fruttifica sempre.

CAMON Quando il suo primo romanzo fu presentato a Roma, Pasolini parlò di lei come di un «marxista elegiaco» e Moravia mise l'accento quasi soltanto sull'«elegiaco», trasformandolo in «eccessivamente poetico» e sentendosi da questo aspetto urtato, se non ricordo male la relazione che ho letto; gli parve una *fuga lirica dal realismo*.

VOLPONI Moravia effettivamente riconosceva al libro quell'intonazione (o quel difetto) di «eccessiva poeticità». Non vedo bene, personalmente, cosa possa significare una eccessiva poeticità in una poesia o in un romanzo: se la poesia è corrotta, ostentata, affettata, allora non è più poesia, l'opera non è più «eccessivamente poetica» ma eccessivamente letteraria. Secondo me, *quella carica di liricità che c'è nel libro, è il suo strumento critico, d'intervento sulla realtà*.

CAMON Da Moravia, inconsciamente, erano comunque poste le due direttrici della critica successiva: che da una parte sentiva il romanzo come denso di critica alla civiltà industriale, e dall'altra parte non sentiva proposte o alternative plausibili. Io chiedo: questa pura riverberazione lirica, in cui si traduce l'atteggiamento di fronte alla realtà, che non sfocia in una proposta ragionata, convincente, ideologicamente conclusa, voleva essere la traduzione anche di un momento storico, cioè di una incapacità di quel dato momento di atteggiarsi in forma costruttiva, con proposte concrete di fronte ai nuovi problemi sociali?

VOLPONI No, affatto. Non rappresentazione, nemmeno di un momento storico, e tanto meno creazione di un personaggio medio che rappresentasse l'operaio in Italia. Queste sono abbreviazioni letterarie che servono agli editori scadenti e agli agenti pubblicitari, i quali poi, sulla base di quel che capiscono e che possono riconoscere come esatto specchio della verità e quindi valutare come piacente e commerciabile, stabiliscono fortune, creano graduatorie e valori

sbagliati. Niente, nel mio caso, di quel che ho detto: né traduzione di un momento storico né creazione di un personaggio medio, che sono roba da sociologia; ma piuttosto la vicenda di un uomo, in una certa situazione ambientale, con una certa cultura di fondo e con una cultura nuova da guadagnare che è quella del rapporto con la fabbrica: e le condizioni nelle quali lui si esprime, che sono di incertezza, di incapacità, di immaturità, dovute appunto alle lacune della sua cultura iniziale, che è cattolico-contadina, che non lo sostiene di fronte alle sue necessità di capirsi, di partecipare e di restar libero nel mondo al quale viene restituito dopo la prigionia, e che tanto meno lo aiuta nel rapporto con l'ambiente della fabbrica. Sopra questo si inserisce l'intenzione – che non voglio giudicare se buona e se non buona – dell'azienda di aiutare le persone, ma con una calata dall'alto che non arriva ad essere un'operazione culturale e finisce per restare un'operazione assistenziale.

CAMON Quindi, il protagonista del *Memoriale* non è rappresentativo di una situazione storica, come io, francamente, credevo. Giuliano Manacorda ha, nella sua *Storia della letteratura italiana*, questa affermazione: «Albino Saluggia è ridotto a svolgere in una forma assurda una battaglia giusta», che io pensavo potesse andar meglio corretta così: «a svolgere una battaglia giusta, ma impossibile in ogni forma». La battaglia, cioè, contro un modo di vita disumano ma al di fuori del quale non c'è più spazio. Così pensavo di conservare al protagonista quel valore-significato di rappresentazione di un momento storico, sfrondandolo dell'eccessivo carico di elementi individualizzanti che rischiavano di impoverirlo in una dimensione privata.

VOLPONI Devo aggiungere dell'altro. A proposito di *Memoriale* si è parlato di «nevrosi di fabbrica»: non è che la fabbrica, com'è successo attorno agli anni Sessanta, debba essere considerata come l'inferno, un centro di sciagure, un male, anche se necessario: la fabbrica è invece un modo di lavorare, che l'uomo ha scoperto, che può essere civile e può dare un formidabile contributo al progresso e alla cultura. Io non sono un contadino in polemica con la fabbrica, un artigiano in polemica con la produzione di serie: io ritengo che la fabbrica e la produzione di serie siano due beni necessari per la vita moderna; ritengo però che all'interno della fabbrica debba

circolare maggior libertà di quella che non vi circoli ancora: maggior libertà di acquisire capacità professionali, di acquisire potere, potere decisionale da parte della classe operaia. Io non condanno la fabbrica. Condanno caso mai il fatto che in una cultura come quella odierna, in un mondo organizzato come quello odierno, la fabbrica sia purtroppo strumento, molto spesso, di oppressione fisica e di oppressione culturale.

CAMON Sempre per il *Memoriale*, Citati parlava di un valore autobiografico del protagonista, e Pampaloni allargava il discorso avvertendo che gli andirivieni della mente malata di Saluggia trascrivono un diagramma non molto diverso da quello dell'intellettuale in fabbrica, con la sua alternanza di attrazioni e di repulse. Questi richiami autobiografici sarebbero, per Pampaloni, molto curiosamente, comprovati dalla follia di cui lei fa carico al Saluggia quasi per salvaguardare la propria tranquillità di un uomo che ha accettato di vivere nel mondo industriale.

VOLPONI Evidentemente, un valore autobiografico nel romanzo c'è. Quello poi che dice Pampaloni è vero e preciso, direi anche molto importante: il libro può essere visto anche sotto questo aspetto, una chiave di questo tipo per entrare a leggerlo può valere, proprio per quello che ho detto sull'industria: l'industria è un bene, grande, importante, che va valorizzato e non certamente rifiutato.

CAMON Non va rifiutato perché sarebbe antistorico?

VOLPONI Non sarebbe solo antistorico, ma anche antiumano.

CAMON Il fatto industriale ricopre quindi dei valori moralmente positivi?

VOLPONI Certo: i beni che produce si diffondono e creano benessere e libertà.

Chiaro che se uno lo guarda per quel che succede oggi e confonde il brutto oggetto di cattiva plastica con l'industria, l'aggressione pubblicitaria con la cultura industriale, arriva a una condanna: ma quelli son fatti figli di un certo tipo di organizzazione politica più che di industria: l'industria è strumentalizzata oggi da un certo tipo di potere. Ma in un sistema politico organizzato diversamente, con maggiore libertà, con più ampia partecipazione democratica, con un controllo sul potere industriale, e sul piano della programmazione e sul piano sindacale, l'industria diventa l'ambiente dove si producono

i medicinali i cappotti le scarpe le biciclette le astronavi le vacanze le bistecche la frutta.

CAMON Il fatto però che l'uomo non possa essere considerato, nell'ambito industriale, come un valore ma solo come un mezzo di produzione...

VOLPONI È negativo, ma è transitorio, non è la condizione sulla quale si basa l'industria, è caso mai la condizione sulla quale si è basata tutta l'economia di tipo rurale dei secoli passati. Quale era la condizione dei poveri artigiani, dei poveri manovali e dei poveri contadini cento, duecento o trecento anni fa, o ieri e oggi stesso? La mostruosa fatica, l'isolamento, l'ebetudine, il contatto soltanto con le stagioni, con l'animalità nel senso più greve... sono fatti pesanti e dolorosi quanto la circostanza che l'operaio sia costretto da una difficile catena di montaggio a perdere nel lavoro una parte di sé, una parte della sua coscienza e della sua intelligenza; perché questo è oggi l'aspetto più negativo del fatto industriale: l'industria non è ancora in grado di garantire a tutti la possibilità di esprimere la propria intelligenza e di farla fruttificare nel vantaggio comune: questa è la vera forma di sfruttamento che ancora esiste. Ma tutto ciò verrà corretto proprio attraverso l'industria stessa, lo studio, la liberazione del fatto industriale, che è il fatto tipico del nostro mondo: il nostro mondo non può essere diverso. Le folle di miliardi di persone che soffrono la fame, che s'affacciano dal Terzo Mondo, chi, se non l'industria, potrà portarle a una condizione di affrancamento e di benessere? Non per niente il comunismo nelle sue prime fasi si confonde sempre con l'industrializzazione, è soltanto industrializzazione. Ripeto: l'industria va usata come un certo strumento, in modo diverso da come viene usata oggi: però la sua natura e la sua fortuna sono valide, felici.

CAMON Ma sarà possibile che avvenga un'industria separata dall'atteggiamento consustanziale del (neo-)capitalismo, che subordina tutto al proprio interesse economico?

VOLPONI È qui che è venuta a mancare la critica, a verificarsi l'insufficienza del mondo letterario e culturale, specialmente italiano, nei confronti dell'industria. L'industria viene rifiutata e resta sconosciuta. Molti intellettuali hanno nei confronti dell'industria un atteggiamento preconcepito di rifiuto, che, prima di essere marxista o non

marxista, è antistorico. L'industria va studiata criticamente. Uno dei libri più importanti in questo senso è per esempio quello di Sartre, *Critica della ragione dialettica*; anche se i risultati che vengono fuori dall'analisi di Sartre non sono ancora completi. Anche i politici capiscono poco l'industria. È chiaro che l'industria in una simile situazione prolifera per conto suo senza rendersi conto dei suoi difetti, o, quando li scorge, cerca di superarli da sé e quindi sempre secondo la sua logica e quindi sempre perfezionando vantaggiosamente il suo sistema. L'industria va corretta, va guidata attraverso un certo tipo di programmazione politica; e qui le soluzioni possono essere tante.

Quel che invece non produce niente è l'atteggiamento ostile e preconconcetto nei confronti del fatto industriale considerato come il punto più negativo di un sistema (mentre non lo è, anche se, ripeto, la ricchezza che produce dà forma a un certo tipo di potere).

Ma la fabbrica, l'ambiente in cui si trovano migliaia di persone per fare in comune un certo tipo di lavoro, è un fatto positivo da ogni punto di vista, come lo sono i suoi prodotti.

CAMON Non si può dunque affermare che l'industria non saturi delle necessità ma produca dei bisogni? O che solo provvisoriamente saturi delle necessità, in vista di nuove aperture di bisogni per allargare l'area del consumo e quindi crearsi le premesse per nuova produzione?

VOLPONI Conosco questo discorso. Ascoltandolo, pare che l'industria sia una specie di cancro che viva nel mondo con ragioni soltanto sue producendo e riproducendo se stesso. Oggi può anche essere così: e perciò io rifiuto il modo in cui oggi è organizzata la società ed è organizzato il potere economico, nel nostro paese come in tanti altri paesi. Ma questo non è l'aspetto definitivo e immortale dell'industria. Non è tanto l'industria come fabbrica o come società dei vari benessere o malesseri, o come fase del cosiddetto surplus assoluto o relativo, a caratterizzare il significato attuale dell'industrializzazione come valore sul quale discutere e decidere.

Occorre invece valutare con attenzione la sua tendenza universalistica e la sua crescente forza totalizzante, cioè la sua egemonia su tutte le altre culture, il porsi come cultura unica e mondiale ed anche rivoluzionaria, continuamente attiva, tanto che al suo confronto le altre appaiono vecchie o ancora poco sviluppate. Il pericolo vero

quindi è nella sua 'cattolicità' etnocentrica (malattia di tutti gli organismi che si sentono superiori) che vuole attrarre nella propria orbita e poi colonizzare tutte le culture di tipo diverso, senza preoccuparsi se questo avvenga attraverso l'imperialismo di pace o di guerra o attraverso la strategia leninista. Il punto di forza dell'industrialismo così inteso, che sia già una realtà certa – com'è in effetti in alcuni paesi – o che si senta ancora come un'allettante profezia, in ogni caso già entrambe organizzate ed anche interiorizzate, è l'interpretazione e la riduzione tecnologica di due concetti che hanno dominato la cultura filosofico-politico-borghese: Ragione e Rivoluzione. Così questi si tramutano in lavoro e scienza, che sono in realtà diventati i due campi più vistosi di applicazione della razionalità formale (la burocrazia, la matematica organizzativa, l'onnipresenza legalistica) e del senso illuministico-umanitario della rivoluzione.

Questo complesso egemonico che si sviluppa prepotentemente autoalimentandosi (negando e creando – come dice Sartre – sempre nuova penuria) è il vero bersaglio, o quello più probabile, per una critica alla cosiddetta civiltà industriale e non quello di rifiutarla o di condannarla brutalmente come fabbrica o come consumo; e verso questo bersaglio è secondo me diretto il significato dei lamenti e delle speranze di Saluggia e Crocioni.

Io ritengo che si possa riconoscere il senso dialettico della follia, non solo come anti-ragione (cioè contraria a quel particolare tipo di ragione storica assolutizzata dalle istituzioni razionali) ma anche come un modo alternativo di esercitare – specie in Crocioni – la ragione in senso rivoluzionario, al di fuori dell'orizzonte scientifico-burocratico. Cercare di esprimere questa zona di minoranza, che sta fra l'utopia e l'eresia, significa portare avanti dal di dentro la speranza di una società diversa, di una cultura nuova, tanto da essere impossibile, la quale proprio in questa impossibilità, che le è attribuita da questi tempi di strane alleanze, di stranissimi accoppiamenti, trova il suo principio e la sua sacrosanta ragione.

CAMON Io mi facevo, poco fa, portavoce del giudizio valutativo di un certo filone culturale che, da noi, fa capo a Moravia.

VOLPONI La società che Moravia osserva, per questo problema, è la società romana. E la società romana non è una società industriale e neanche preindustriale: è piuttosto una società di burocrati, di

borghesi ereditieri, di professionisti: è una società al margine della civiltà industriale, che acquista i beni nella sfera industriale e li consuma, ma che non capisce niente né dei problemi di produzione né dei problemi culturali dell'industria.

CAMON Fu detto che la follia di Saluggia è un fatto abnorme e aberrante, un modo paranoico d'impostare la lotta e organizzarsi da sé la propria sconfitta; fu detto che lei ha scelto in Saluggia «un tipo raro ma inquietante di sofferenza autentica, fuori degli schemi, così come una pallottola dispersa fa pur sempre parte della rosa di tiro» (Pampaloni, «Questo e altro», I). Lei dev'essere d'accordo. Dopo quello che m'ha detto, non si può credere che il messaggio del libro sia quello della nevrosi come nodo insolubile e centrale di una situazione sociale in cui la deformazione dei rapporti è il loro modo naturale di presentarsi, di esistere.

VOLPONI La fabbrica di per sé non produce nevrosi. Questo è il risultato di infinite analisi fatte da psicologi, sociologi, psichiatri. La fabbrica non produce nevrosi: come non produce nevrosi nemmeno la prigionia, nemmeno la guerra. L'uomo sano sopravvive alla fabbrica, alla prigionia, alla guerra. La fabbrica è l'ambiente nel quale chi è tendenzialmente nevrotico – se è vero in termini freudiani che la nevrosi è un deposito che uno si porta dietro dalle prime età – trova molti scontri, con molte scintille. Perché? Perché non può più negarsi nessuna parte della realtà. Cos'è la nevrosi, infatti? È la malattia per la quale uno si nasconde una certa parte della realtà, quella che non riesce ad affrontare e a criticare; è la malattia per la quale uno ritaglia una parte del mondo, ne fa il suo mondo e ci vive dentro (che sia uno studio da notaio o un piccolo caffè di provincia o un piccolo gruppo di amici o l'idea della rivoluzione); oppure è la malattia di chi si inibisce per esempio l'amore, i viaggi ecc. Nella fabbrica la realtà è totale: il nevrotico è di fronte a una realtà che non è più controllata e dominata da lui medesimo. Ed ecco lo scontro, il conflitto, ed ecco quindi che la nevrosi si manifesta, diventa ansia, angoscia. La fabbrica produce condizioni difficili di lavoro, di vita, sudore, fatica, ma non la nevrosi e lo squilibrio mentale. Produrrà degli inciampi fra il marito e la moglie che fanno orari diversi, potrà defatigare e – qui arriviamo a Marcuse – impedire di far l'amore tutti i giorni (come una società dell'eros, felice di una

felicità animale, libera, pura, dovrebbe permettersi): questo sì; ma non genera degli squilibri di ordine psicologico.

CAMON Non è che l'esperienza che lei ha acquisito alla Olivetti sia migliore delle esperienze che si possono procurare nelle altre industrie? Non è, cioè, che proprio la sua esperienza nell'industria di Ivrea (che è, dal punto di vista sociale e dei rapporti umani, un particolare tipo di industria) le abbia insegnato che sia in qualche modo o misura superabile la funzione deformante e alienatrice dell'industria? O, se non superabile, riducibile? Se no, perché mai – forse lei può rispondere a questa mia antica domanda – perché mai i letterati che hanno esperienza di fabbrica o di industria son passati, nella quasi totalità, dalla Olivetti? Oltre a lei, Fortini, Ottieri, Pampaloni, Bigiaretti, Giudici, e prima Sinisgalli...

VOLPONI Moltissimo io devo all'esperienza che ho fatto in fabbrica, da diciotto anni a questa parte. Pur se la fabbrica è l'ambiente nel quale confluiscono varie tensioni, dove i problemi son pressanti e reali, dove c'è l'affermazione costante dell'uomo anche attraverso il riconoscimento delle sue disgrazie, la numerazione una per una delle sue ossa, pur se questo è l'ambiente, anzi proprio perché è questo, diventa l'ambiente nel quale uno vive una vita vera, reale, a contatto con problemi concreti. Dove, al contrario, tutto viene mistificato, diluito, scolorito, addolcito, dove uno non conosce più le sue pene e non numera più le sue ossa, ed ogni cosa intorno gli viene confusa, evidentemente la vita potrà essere più facile, più soffice, più 'politica' fra virgolette, ma, riterrei, meno intensa e meno vera.

Ora, perché la Olivetti ha avuto con sé tanti intellettuali, tra cui quelli di cui lei ha fatto i nomi? Il discorso sarebbe lungo, e questa non è la sede più adatta per farlo. Che la Olivetti sia una industria particolare e sia vissuta sempre sulla base di un principio particolare, è innegabile: l'ingegner Adriano Olivetti, che è colui che ha sviluppato l'industria e le ha dato questa fisionomia particolare, era un uomo politico, un pensatore (anche se in Italia è molto difficile ammettere che un industriale possa essere un uomo politico e un pensatore), ed aveva una qualità che in questo paese manca anche ai politici, di tutti i settori: aveva una fervida fantasia istituzionale; non accettava più il mondo per quel che è nelle sue istituzioni sociali e burocratiche; voleva in qualche modo un tipo di 'rivoluzione comu-

nitaria' cioè di riorganizzazione di ogni aspetto della vita sociale. Pensiamo per un attimo alle alternative che propongono i partiti di opposizione: questi partiti mirano a conquistare lo Stato per quel che è, a prendere il potere, il governo per quello che sono, soltanto con l'intenzione di usarli in un altro modo; una vera alternativa rivoluzionaria è invece quella di modificare già l'atteggiamento nei confronti del governo, cioè di credere che il governo così com'è non serva più. Un esempio banale: se un'automobile è rotta non basta, per farla andare, sostituire il guidatore. Questo non è, sia ben chiaro, uno schermo per lasciar le cose come stanno, sostenendo infine che sia giusto che il guidatore resti sempre lo stesso... e così anche la macchina. No; però se l'automobile non funziona più, è essa che va cambiata. E quindi Adriano Olivetti aveva una concezione rivoluzionaria dello Stato (mi fermo alla concezione, alle idee, insomma alla 'critica culturale', di cui non so se sia stata fedele o infedele la traduzione politica in partito), dava un altro significato a termini come 'industria', 'comune', 'università', 'scuola', 'regione', 'ministero', ecc.: li inseriva in un certo tipo di pianificazione, di controlli, di sistemi di collaborazione che avrebbero prodotto una società sostanzialmente molto diversa da questa nella quale oggi noi ci dibattiamo senza molte alternative, almeno pare. Un uomo di questo genere poté dare alla sua industria quei significati più vasti che magari l'industria non ha avuto altrove, e ha sentito necessario avere intorno dei corrispondenti insoliti di tipo diverso, anche perché l'industria è produttrice tra l'altro di bellezza: penso al disegno industriale, alla pubblicità, al rapporto col mondo dell'arte. A questo punto si può osservare che molti letterati (da sempre) e molti industriali (oggi, almeno) credono che il rapporto tra il mondo della bellezza, del pensiero e l'industria si concluda in una operazione di ornamento, di ostentazione: la bella parola, la bella rosa che si sovrappone sul prodotto industriale. Questo è un rapporto passivo, un rapporto quindi inerte. E allora il vecchio beneficio canonico che si dà al letterato è lo stipendio perché sia bello, elegante, pensi bene e la bellezza dei suoi pensieri si proietti in qualche modo sull'industria. Il rapporto tra il letterato, il filosofo, il pensatore, il ricercatore da una parte e l'industria dall'altra è invece molto più complesso, mira alle ragioni stesse della vita dell'industria e della sua azione.

CAMON Il rapporto dall'interno non esercita la qualità del letterato soltanto in funzione della fabbrica, ma anche in funzione della letteratura.

Ci sono infatti più modi per scrivere un romanzo di fabbrica: uno è quello di far parte della fabbrica, un secondo di entrarci per il periodo in incubazione del romanzo, il terzo di prendere alloggio di fronte alla fabbrica. Il primo dà, qualche volta, un parto, il secondo sempre un aborto, il terzo assicura la sterilità perpetua. Non ha l'impressione che il terzo sia il più adottato, e che i letterati entrino oggi in fabbrica come ieri nei casini, a prendere appunti?

VOLPONI La mia non è, almeno immediatamente, una ricetta per scrivere un romanzo sull'industria, ma è la formulazione di un modo per la cultura di avere un rapporto con l'industria, assumendosi delle responsabilità di tipo industriale, che possono essere quelle o della lotta sindacale o della ricerca scientifica o dello studio di organizzazione del lavoro. Sì, è giusto quello che lei dice sul rapporto dall'interno; un diverso rapporto si traduce nella solita contemplazione dello spettacolo, nella solita osservazione dello scandalo per cui l'uomo sano, libero, bello, felice, intelligente, colto guarda i fatti industriali oggi come nel secolo scorso (penso a certi cattivi romanzi realistici) guardava senza mai scontarli, senza penetrarli, senza viverli e criticarli, senza assumersene la colpa, certi aspetti o avvenimenti come il delitto, la società provinciale, le forme decrepite di organizzazione.

CAMON La letteratura industriale, scrive Pampaioni, è di tipo ideologico, o di tipo sociologico, o di un terzo tipo che è una mescolanza dei primi due. *Memoriale* è qualche cosa di diverso e di nuovo. Ciò perché lei ha in sostanza corretto un'osservazione di Vittorini. Vittorini diceva: non solo la fabbrica ma tutta la vita dell'uomo moderno è determinata dalla civiltà industriale. Lei avrebbe corretto: non tutto ciò che accade dentro la fabbrica è determinato dalla civiltà industriale.

VOLPONI Infatti. Non dimentichiamo che oggi insieme con la civiltà industriale che tocca certi paesi, che tocca tutta l'Italia, sì, ma arrivando a scalfire certi strati e non tutti, sopravvive una civiltà rurale o preindustriale o comunque di tipo non-industriale. Il fatto stesso che dall'interno di questa civiltà gli uomini guardino al

mondo industriale col desiderio di esserne assorbiti, è ancora condizionato dagli strumenti che si trovano a possedere: è uno dei motivi del *Memoriale*. Il bracciante calabrese che entra in un'industria del Nord, diventa un operaio ma è ancora un bracciante calabrese, e quindi gli atteggiamenti che egli assume di fronte ai suoi problemi sono ancora quelli che gli vengono dalla cultura ch'egli ha radicata dentro: poi questa cultura si mischia, si rompe, si fraziona, resta perduta o nascosta oscuramente nell'anima con sopra una manata di vernice passata dalla vita delle periferie industriali, dai modi di esistenza provvisori, accattati giorno per giorno.

CAMON Allo stesso modo della frase di Vittorini, lei ha corretto un concetto di Gianni Scalià. Diceva Scalià: per l'uomo moderno, la civiltà di fabbrica è natura. E lei ha corretto: ma il vecchio uomo rimane sempre di fronte alla nuova natura.

VOLPONI Cioè: la nuova natura non ha ancora sostituito la vecchia, ma tende a sostituirla. Però adesso voglio dire che in un paese come il nostro si registrano ancora varie società, ci sono varie stratificazioni, e ancora non si può dire che ci sia la piena affermazione di una civiltà industriale. Con questo non voglio dire che se esistono delle brutture e dei buchi siano imputabili alle altre civiltà, e che la civiltà industriale abbia prodotto soltanto beni e vantaggi. No, semplicemente constato una situazione per la quale da noi permangono delle contraddizioni, dei conflitti di vari tipi di culture.

CAMON Passiamo al suo ultimo romanzo.

Secondo Anna Banti, sorprende, nella *Macchina mondiale*, il vedervi spesso riflesse alcune delle preoccupazioni ideologiche delle ultime leve letterarie, artistiche, filosofiche; sicché sorge il sospetto di una ingegnosa mistificazione, usata a scopo umoristico. Non ci credo. Credo piuttosto che l'esigenza che la macchina-uomo, creata dalle macchine automi-autori, crei a sua volta altre macchine più perfette, come strumenti di una utopica felicità in terra, faccia del romanzo un'opera del ceppo marxista. Mi sono parsi, in generale, molto dubbi i giudizi critici pronunciati sulla *Macchina mondiale*.

VOLPONI C'è una ragione. Quando scrissi *Memoriale*, non ero nessuno, e la sua lettura è avvenuta sgombra da pregiudizi. Il secondo libro poteva veramente arrecare qualche fastidio: ed ecco che hanno cominciato a funzionare meccanismi riduttivi. Le avanguardie

cominciarono a dire che era scritto come un libro del Novecento, che era scritto bene; altri lamentarono che era un libro ancora una volta lirico, che non provava niente, che il protagonista è un tipo d'uomo che non esiste. Ed esiste, invece: esiste in tutta l'Italia che non ha né industria, né piani, né cultura, né forza economica, né forza politica, che ha solo quella umana di passione, d'urto, che si rovescia nei voti al Partito Comunista, nella speranza di una liberazione, invocata come la caduta di una manna nei deserti delle Marche dell'Umbria della Toscana e di tutta la dorsale appenninica del paese.

All'interno di queste società, che furono portatrici di grandi civiltà medievali e comunali, esistono ancora personaggi che 'inventano', che hanno il coraggio di criticare la realtà e di sognarne, di fabbricarne con le proprie mani, con una meccanica grezza, un'altra diversa. Il protagonista della *Macchina mondiale* è un uomo moderno, con una ansia di ricerca coraggiosa, quale non hanno certo burocrati professori borghesi; ha una fantasia nel cercare una nuova ragione di impegno e di umanità, nel provare che l'uomo non è lo schiavo di quello che ha intorno, ma l'animale orgoglioso e potente che può modificare tanto le situazioni interiori quanto quelle esterne, reali. Quindi non c'è nel libro, almeno intenzionalmente, una mistificazione, a scopo umoristico, delle preoccupazioni ideologiche delle ultime leve; e nemmeno c'è un lavoro sperimentale in senso inerte, da gabinetto, un tentativo di mettere insieme degli ingredienti per vedere quale sarà la reazione: no, l'esperimento è semmai molto più impegnativo, perché mette in discussione tutto del protagonista-scrittore. E la lingua del libro è quella che esiste dalle nostre parti, che è un prodotto della liturgia della messa, dei canti popolari e religiosi, dei discorsi del parroco, di quel po' di burocratico che arriva attraverso una citazione o una cartolina militare o un incarceramento o un pignoramento o la lettura dei manifesti e dei bandi comunali, e gli slanci sono quelli delle poesie dell'abecedario: cosa può essere un contadino che ha fatto la quinta elementare se non un poeta che mette l'h dietro all'o col punto esclamativo? Un poeta di forme che lui rigenera in virtù della sua forza, ma che sono strumenti rudimentali e precostituiti.

Al resto della sua domanda, posso rispondere che la continua proiezione verso una felicità in terra, garantita ove la macchina-uomo

crei altre macchine più perfette, fa, sì, della mia opera un germoglio del ceppo, più che marxista, materialista; non è che io mi preoccupi molto di verificarlo, ma mi pare che sia così.

CAMON L'opera che lei ha in fase di elaborazione si inserisce nel tipo di problemi che siamo venuti esaminando finora?

VOLPONI Il romanzo è ancora in gestazione. Ci lavoro poco, per gli impegni che ho nel mondo dell'industria, anche se in ogni momento ne metto insieme una parola, una frase. Il tema è quello dei romanzi precedenti; l'uomo che cerca gemendo, gemendo anche d'ira e d'amore. Quel che nei miei libri non è stato forse sufficientemente capito dalla critica, è che c'è un rifiuto abbastanza duro di questa società...

CAMON È stato capito, secondo me, è stata vista, nei suoi protagonisti, questa forza di rifiutare; ma semmai si è lamentata la mancanza di una forza che andasse oltre il rifiuto, non dico per una proposta obiettivamente valida, ma almeno per l'accatto di piccoli valori che consentano di vivere alla giornata. Lo scacco di tutti e due i suoi protagonisti è completo.

VOLPONI Tutti e due se ne vanno, sì. Però questo non infirma quello che essi dicono, il valore della loro esperienza, il coraggio di fare delle proposizioni, specialmente in Crocioni. Saluggia non ha una vera alternativa, se non nel suo stesso caso, nei suoi gemiti: è un sofferente che si isola costantemente a confrontarsi con la sua malattia, a estenuarsi nella sua nevrosi; Crocioni però ha delle alternative, alte e vaste, per dimensione almeno se non per qualità. Io del resto non mi considero uno scrittore che porta delle verità, fondamentali, organizzate, costruite, da diffondere col sistema della programmazione. Io sono pieno di indulgenze, di contraddizioni, sono ideologicamente incerto, incompleto, come ritengo lo siano molti, se non tutti, su questa terra; e ritengo che la liberazione sia ancora essenzialmente un conto personale, anche se so bene che occorre mettere le mani, tutte le mani, sulla fonte della grazia.

OTTIERO OTTIERI

Ottieri parla con eloquio lento, un po' languido, in tono bassissimo; mi confessa che quando lo intervistano per la radio o per la televisione è un supplizio sia per lui che per l'interrogante. Siede su un divano a fiori, ornato di cuscini ricamati col disegno di volti femminili. Ha un'aria leggermente indifesa, a tratti sofferente. Risponde pacato, senza mai prendere tempo, con franchezza totale, sorprendente, anche alle domande insidiose: al contrario di quanto potrebbe succedermi con altri autori, ho la netta impressione che Ottieri si stupirebbe se si accorgesse che una domanda imbarazzante è stata attenuata e addolcita o addirittura rinunciata per non creargli difficoltà. È, come uomo, uno dei personaggi meno 'mitici' tra coloro per i quali, come scrittori, la mitizzazione, nonché possibile, era già bell'e compiuta: lui ha l'aria di star meglio così. E tutto questo, naturalmente, senza l'intenzione e senza il risultato di creare un nuovo mito, ma semmai con una forma di palese consapevolezza di soffrire una situazione lacerata, divisa fra essere e dover essere, dopo una scelta patita più che deliberata. Chi ben consideri, leggendo le domande che proposi a Ottieri troverà che a tutte si poteva rispondere senza entrare in ballo con la propria persona, con i propri meriti e le proprie colpe; ma se poi si sofferma sulle risposte di Ottieri, troverà che l'autore adduce spesso come giustificazione o esplicazione la propria esperienza e la propria natura. Una volta tanto, questa operazione non è fatta da uno scrittore per costruire un ritratto 'eroico' di sé, ma proprio nella coscienza che il risultato finale sarebbe stato di segno contrario: in fondo, dall'Ottieri-scrittore pioniere della narrativa industriale, che sente e denuncia per primo e con la maggiore conoscenza e intensità certi problemi e certe contraddizioni di questa società e di questo tempo, era stato ricavato e fabbricato un Ottieri-uomo che entra nella fabbrica per un'opera di spia e di critica, che

percorre la fila di operai alle macchine per coglierne i problemi e le insoddisfazioni, un Ottieri che nulla impediva di credere approdato a posizioni politiche rivoluzionarie o ultra-, un Ottieri che nessuno avrebbe sospettato fosse mai stato legato a remore derivate da un certo tipo di formazione o di estrazione sociale. Ma l'intransigenza e l'autoanalisi di un autore che evidentemente interroga di frequente se stesso scopre e mostra un Ottieri profondamente diverso, assolutamente inimmaginabile attraverso una prima (esteriore?) lettura di *Tempi stretti* e *Donnarumma all'assalto*, ma che già cominciava a profilarsi con l'*Impagliatore di sedie* e, più, con l'*Irrealtà quotidiana* e, definitivamente, con *I divini mondani*. Il lettore troverà a più riprese, nella conversazione con Ottieri, l'enunciazione di ponti e rapporti di derivazione tra *I divini mondani* e *Tempi stretti*. Personalmente, non ci credo molto. Credo che le due opere siano i punti di approdo di due esperienze completamente diverse, ma mentre fino a ieri era possibile credere che la prima esperienza fosse quella più congeniale all'autore e che la successiva fosse la deviazione, oggi è gioco forza capovolgere il giudizio: è la seconda esperienza quella irrinunciabile per Ottieri e che lui porterà avanti; la prima è stata occasionale, ormai risulta abbandonata per sempre. Così, in Italia, abbiamo avuto il massimo esponente della narrativa industriale in un autore che era intimamente portato a uscirne al più presto.

CAMON Si ha l'impressione di una svolta, nella sua produzione: da una prima fase più narrativa, e fortemente condizionata da un impegno sociale che imponeva i suoi contenuti, a una seconda fase più saggistica. La svolta è motivata forse dall'esigenza di scuotersi di dosso le istanze del riscatto sociale (e psicologico) per un'apertura verso ricerche più ampie?

OTTIERI In verità non ho cominciato con la cosiddetta letteratura industriale. Il mio primo romanzo, *Memorie dell'incoscienza*, trattava di un personaggio adolescenziale, borghese, nevrotico – anche se sullo sfondo di eventi storici capitali (il periodo dal 25 luglio all'8 settembre 1943). Quella tematica psicologica è stata ripresa, sia pure saggisticamente, dalla *Irrealtà quotidiana*, la quale rappresenta un ritorno alle origini. Di solito, io non ho tanto la sensazione di 'ampliare' le mie ricerche, quanto di riprenderle o di cambiarle. Ad

ogni libro mi sembra sempre di partire da zero... Non scrivo col mestiere ma con la vita...

Quanto alla letteratura industriale, sta per me in mezzo ai due libri detti sopra.

È nel '57 che presi a fare concorrenza alla sociologia ed alla economia politica, per reagire allo psicologismo della mia prima esperienza letteraria. Avevo scoperto Marx. La conseguenza fu che non vivevo affatto i problemi della forma e del linguaggio, se non in modo inconsapevole. Ne uscì *Tempi stretti*, libro sommamente industriale di tipo 'naturalistico'. In parole povere, ero talmente preso, travolto, proiettato sui nuovi contenuti che affrontavo, sulla loro oggettività, che in quel libro, notevolmente volontaristico, il *che cosa dire* assumeva una prevalenza assoluta sul *come dire*: avevo intravisto sì, e dolorosamente, i problemi del *come*, ma non li percepivo con coscienza culturale e stilistica. Pretendevo di essere un fedele interprete narrante, uno scopritore ardito di una realtà sociale prepotente, sacra, *vera*. Il risultato fu un libro per me faticosissimo, lavoratissimo, e scritto con i piedi. (In una seconda edizione ho provato a ripulirlo un poco).

CAMON Questo carattere del libro non è forse del tutto imputabile all'argomento, perché in *Donnarumma all'assalto* i problemi di fabbrica han potuto esser conciliati con le esperienze di novità nel modo e nella tecnica espositivi, e nella scelta del centro di esposizione...

OTTIERI Di questo non mi rendo tanto conto: *Donnarumma* l'ho scritto come un diario; anche in esso si continuava ad esercitare la prevalenza del contenuto. In *Donnarumma* procedevo con spontaneità di gran lunga maggiore, però il libro non è altro che la messa in bella copia degli appunti che io venivo stendendo giorno per giorno, e quindi non c'è stato nessuno sforzo costruttivo. C'è stata una elaborazione stilistica, ma dal punto di vista strutturale, il libro, ripeto, non è altro che un diario messo in bella copia.

CAMON Quindi, lei risponde alla mia domanda affermando che non c'è stata una 'svolta' dall'obbedienza a determinate esigenze che imponevano determinati contenuti, verso una ricerca più saggistica, dotata di maggior libertà, ma che nel secondo momento c'è stata la adesione più convinta a istanze che però erano sempre state sue?

OTTIERI Esatto. Con la fase saggistica, io mi sono riallacciato alla mia 'opera prima', e poi ho praticamente rifatto l'università, ho ridato voce a certe esigenze di indagine scientifica (o parascientifica... o, meglio, filosofica), che avevo molto forti al tempo dell'università e subito dopo, e che poi erano state tagliate bruscamente (non dimentichiamoci, eravamo nel terribile dopoguerra!) dalla mia necessità di reperire sul piano concreto, pratico, umano, quella realtà che avevo scoperto sui libri e di psicologia e di sociologia e di economia politica. Con ciò, ripeto, avevo semplicemente 'accantonato' i miei studi, perché una parte di me era ed è sempre fortemente attaccata agli studi. Io non sono un poeta o un romanziere-poeta: io lavoro di fantasia, col cervello, la cultura è molto importante per me, qualche volta penso che in fondo avrei dovuto fare il professore universitario. Poi ci ripenso... Sono troppo incostante per servire la scienza.

CAMON Lei attribuiva la scarsa consistenza (nel '54) di una letteratura di fabbrica al fatto che la fabbrica è un mondo chiuso, e lo scrittore, il regista, il sociologo, o stanno fuori, e allora non sanno; o, per caso, entrano, e allora non dicono più. Premesso che è bene che tacciano quelli che stanno fuori (bene per loro e per noi), vorrei formulare due domande: perché quelli che entrano non scrivono più? e cosa significa esattamente 'entrare', dal momento che ormai la civiltà industriale condiziona tutto? (Questa seconda era anche, se ricorda, una obiezione che le moveva Vittorini, nel «Menabò» 4).

OTTIERI Sì, ricordo l'obiezione di Vittorini. Io ho già dato ragione a una parte dell'obiezione di Vittorini, là dove Vittorini dice che la realtà industriale è una realtà nuova e che quindi va espressa con forme nuove. Per quanto riguarda le 'forme nuove' io ho avuto un po' sempre la coda di paglia: comincio solo adesso a prendere coscienza di quelle che possono essere le mie forme nuove: il tentativo di fare un romanzo-sceneggiatura, come *L'impagliatore di sedie*, e il tentativo di scrivere un racconto sotto forma condensata e cinematografica, come *I divini mondani*, sono le testimonianze di questa mia nuova preoccupazione. Attualmente, aderisco abbastanza alla definizione di Umberto Eco: «Il primo contenuto è la forma». Però, prima d'ora io non riuscivo francamente a pormi il problema della forma né tanto meno del linguaggio. (Io per esempio, pur essendo stato un populista, ho saltato a piè pari tutta l'esperienza dialettale:

sono uno che non ha dialetto). Quindi, in questo senso Vittorini aveva ragione. Dove non aveva ragione, invece, era nel dire che la civiltà industriale bisognava coglierla anche fuori della fabbrica: che ci sia anche fuori è verissimo, ma a me interessava proprio quella dentro: mi interessava la fonte prima, la mia ispirazione veniva dalla fonte non dalle conseguenze. 'Entrare' nella fabbrica è importantissimo. Le critiche fatte dall'interno della civiltà di fabbrica, da uno che ci viva dentro e che abbia il tempo di farle (e per 'tempo' non intendo soltanto quello fisico, ma, anzitutto, quello psichico), hanno un peso ben diverso dai rilievi mossi dall'esterno. Io sono stato intervistato lei non sa quante volte da parte di registi, giornalisti, scrittori romani, che ogni tanto vengono al Nord con la decisione già matura di presentare questo mondo industriale in maniera kafkiana, come un incubo, un assurdo. La critica e l'osservazione esterne mi han sempre dato un fastidio enorme. L'incubo 'alla romana' lo respingo.

CAMON Forse adesso il bersaglio è dato più dai vittoriniani che da Vittorini. Vittorini non distingueva descrizione dall'interno e descrizione dall'esterno, ma parlava della necessità di tener conto che non esiste più un esterno, perché tutto ormai è fortissimamente condizionato dall'industria.

OTTIERI Esiste tuttavia un 'cuore' dell'industria, e il mio sforzo è stato quello di andare nell'industria più industria possibile. Io sono stato un operaista. Io son venuto a Milano con una laurea in lettere, la mia prima destinazione doveva essere quindi la casa editrice (dove infatti sono stato), il giornale (dove anche sono stato), ma avevo sempre in me questa idea cocciuta, di entrare nell'industria-industria, non solo, ma addirittura di entrare nell'industria metalmeccanica considerandola (era questa un'opinione puerile?) l'industria più industria che ci fosse.

I motivi di questo comportamento son diversi. Uno è ideologico: avendo letto Marx e vari autori marxisti, m'ero fatto un'idea che la leadership della situazione industriale era nella 'grande serie', orgia della divisione del lavoro, e la grande serie è tipica dell'industria metalmeccanica. Un altro motivo potrei dirlo antropologico-esplorativo: l'industria, dal di dentro, era il luogo per me più ignorato, e io ho sempre avuto la tendenza, anzi la necessità di *stare in tensione esplorativa*, ho sempre avuto il desiderio di conoscere la cosa più

remota. C'era inoltre in me una forma di fobia per la carta stampata: mi consideravo sì uno che aveva dei bisogni espressivi e che in certo senso poteva dirsi uno scrittore, ma che aveva assoluto bisogno di lavorare dove non c'era la leadership della carta stampata. Un settore quindi verso il quale ho avuto ed ho una fobia violenta è la pubblicità, che invece dovrebbe essere l'anello di congiunzione tra industria ed espressione letteraria. La mia cultura avrebbe dovuto portarmi proprio al settore pubblicità, e invece la prima cosa che ho chiesto ad Adriano Olivetti dopo l'assunzione fu che per carità non mi mettesse in quel settore ma mi facesse fare il lavoro più 'industriale' possibile relativamente alle mie conoscenze.

CAMON Ci dev'essere anche una ragione più profonda alla radice di questo suo comportamento. Fare la pubblicità significa avere accettato tutto: significa mettere le proprie capacità di tecnico della parola ad ornamento e a servizio dell'industria, mentre lei verso l'industria aveva un atteggiamento di osservazione e di critica.

OTTIERI Assolutamente sì. E poi mi piaceva scrivere ma per conto mio e non su ordinazione. Su ordinazione posso fare altri lavori, ma scrivere no. Almeno fino ad oggi...

CAMON Quali sono state, secondo lei, le ragioni storiche che, rallentando e facendo rientrare la Rivoluzione, han prodotto la crisi sia nella classe operaia sia nella classe padronale, quella passiva e incerta e intanto sottoposta ad uno sfruttamento sempre maggiore (a *tempi* sempre più *stretti*), questa a sua volta incomprensiva e necessariamente incapace di trovare il tempo per chiarirsi le idee economiche e le direttrici da seguire? Le faccio questa domanda pur sapendo di uscire dal terreno che le è familiare, quello della sociologia e della psicologia, per entrare nella storia politica, una zona che, alle spalle della sua attività creativa, lei non ha forse ancora esplorata.

OTTIERI Infatti è così. La sua domanda, pur importante, mi lascia molto perplesso, e una risposta non mi viene spontanea. Sull'argomento ci rifletto continuamente, ma è una problematica completamente aperta, su cui non ho un parere preciso. Secondo me, tuttavia, una domanda sul perché non ci sia stata in Italia la Rivoluzione nel '46 non è esattissima, perché il passaggio dal fascismo alla democrazia, sia pure formale, è stato pur sempre una rivoluzione. Oserei dire che *le energie per una rivoluzione sono state*

assorbite nel contributo alla sconfitta e al superamento del fascismo. Io ho vissuto personalmente quel 'salto' come una 'grossa' rivoluzione. Per quanto poi riguarda specificamente la 'crisi' della classe operaia e la 'crisi' della classe padronale, io non trovo che questa crisi sia stata tanto forte: semplicemente, si sono prodotti tutti i fenomeni che sono tipici dell'industrialismo. Sarà perché io ho lavorato in un'industria 'illuminata', dove questi fenomeni erano più ridotti, ma devo dire che la libertà, sia pure formale, da un lato, e l'industrializzazione dall'altro si sono presentati come dei fatti positivi, oppure la cui negatività era in un certo senso inevitabile. La messa in causa di questi fenomeni dell'industrialismo è un atteggiamento 'attuale', a cui in gran parte ha contribuito il movimento studentesco: la crisi nasce dalla insoddisfazione e dalle idolatrie provocate dalla civiltà dei consumi e dal suo imperialismo. Ma 'allora' l'industrializzazione sembrava un grosso riscatto per gli uomini, e ci abbiamo messo molto tempo prima di 'stancarci' dell'industrializzazione, e se ora siamo arrivati a questo è anche perché gli studenti hanno portato alla luce le aberrazioni che l'industrialesimo, adorando se stesso sempre di più (attraverso l'organizzazione aziendale, attraverso la cibernetica ecc.) provocava fino a far consistere la vita nel comprare-vendere.

CAMON Nelle sue opere si avverte (non dovrebb'essere una ipotesi soggettiva, timorosa di smentita) un'attenzione sofferente (non quindi neutramente scientifica) ai lamenti e ai gesti con cui l'uomo si adatta a lasciarsi trasformare da lavoratore (di un mondo naturale) in operaio (di un mondo artificiale). Ma a questo punto il problema non riveste anche, e immediatamente, un carattere politico? E non potrebbe essere politica, in senso stretto, la sua soluzione? Non poteva essere insomma il Partito (come lei ha pur pensato) a portarla all'operaio, prima e meglio che le Human Relations?

OTTIERI È una domanda inevitabile, a cui non posso dare che una risposta soggettivistica e autobiografica: cioè, in un certo senso, mi difendo dall'accusa di aver accettato la via più comoda. Posso dire, anzitutto, che in particolare alla Olivetti di 'Relazioni umane' veramente non si è mai parlato: il modo in cui noi abbiamo lavorato è stato nettamente distinto dal modo classico (irritante, paternalistico) delle altre industrie, dove le 'Relazioni umane' hanno avuto proprio

una configurazione banalmente americanistica. Da noi le cose si sono svolte diversamente perché a capo c'era uno che era un uomo di cultura. «Comunità» è stata in questo campo un movimento originale e fuori della moda. Per quanto poi riguarda la via politica, io debbo affermare la mia *non-idoneità caratteriologica* a percorrerla: la politica m'interessa molto, ma è la 'tecnica' politica che mi annoia e verso la quale non mi sento portato. I politici non mi interessano, che ci devo fare?

CAMON All'interno di questa 'tecnica' quale aspetto la urtava di più: forse la previsione che l'adesione politica, partitica, comportava una scelta una volta per tutte, e la rinuncia alla propria disponibilità critica?

OTTIERI Non era tanto questo, quanto piuttosto il fatto che, pur essendomi lungamente sforzato, restava in me una parte fortemente conservatrice, che io non posso annullare: la mia origine familiare, la mia condizione sociale pesano, han sempre pesato in me. Di qui la paura di prendere una posizione ideologica, cioè di trasformare l'ideologia in un lavoro quotidiano, in *routine*. È questa per me la 'tecnica politica': il professionismo politico, fare il rivoluzionario di professione (ad essere un funzionario del PLI veramente non ho mai pensato...) comporta una struttura caratteriologica, familiare e biografica molto precisa, molto forte: io non l'avevo. Mettermi a fare il sindacalista... io non ce l'ho fatta, non ce l'ho fatta. A questo punto, la via aziendale rappresentava un compromesso: un compromesso fra la spinta che mi veniva dall'esperienza di fabbrica e certe aspirazioni di carriera e gli elementi conservatori che io ho e stanno esplodendo adesso con questo mio interesse alla destra più destra che ci sia, la psicologia di Maria Antonietta (di qui appunto la nascita dei *Divini mondani*). Con le proprie origini non si 'taglia' facilmente. E poi pesavano anche motivi 'vulgari': nell'industria mi pagavano di più. O meglio, mi davano più sicurezza. Io ho bisogno di sicurezza.

CAMON Si tratta comunque di un cumulo di ragioni tutte interne al soggetto, non riferite all'oggetto come se lei temesse che la via politica comportasse una strumentalizzazione dell'operaio?

OTTIERI Ah no, mi rendevo ben conto che anche l'industria strumentalizza, e di più. Le ho dato una risposta particolarmente autobiografica: non voglio assolutamente idealizzarla.

CAMON Lei mostra che nella fabbrica regna una forma di obbedienza che tocca la psicosi, e che solo in pochi casi, negli uomini più liberi, si rompe per lasciar esplodere l'autoaffermazione (per esempio nello sciopero, che è anzitutto una prova di libertà). Ma su che cosa poggia questa obbedienza? Sulla riconoscenza no, sul rispetto nemmeno: sono atteggiamenti che potrebbero nascere da una condizione di felicità, che nella situazione operaia non si trova, se non nei più alienati. È un'obbedienza che nasce quindi dalla paura. Ma paura di che cosa? In questo momento interrogo lo psicologo.

OTTIERI Io sono uno psicologo dilettante. Comunque, di questo fenomeno mi rendo più conto adesso che non allora. Io penso che questa paura nasca dal fatto che nell'industria il *potere* assume la sua forma più 'autentica': proprio come potere di un uomo su un altro, come violenza psicologica che un uomo esercita su un altro con un atto legittimato dall'istituzione della gerarchia. La cosa che fa più paura, è che si tratta di un potere 'giusto' ('giusto' tra virgolette): proprio perché è un potere 'giusto', a sua volta necessitato dalla necessità della gerarchia, assume un carattere 'fatale': l'operaio non può non obbedire, non si può concepire una situazione anarchica nel lavoro industriale. Il potere industriale è perciò più 'puro' (sempre tra virgolette) del potere politico, quindi più pauroso.

CAMON Il fine del lavoro industriale è tale che può essere raggiunto solo con l'obbedienza nella divisione del lavoro e nell'accettazione della gerarchia: siamo d'accordo. Ma tra l'obbedienza e la paura c'è un divario che dev'essere spiegato. In *Tempi stretti* c'è un operaio che muore suicida: ed è *il migliore operaio*. Risulta quindi che l'ordine del lavoro industriale è accettato ma in una forma malata; in una forma che tradisce una reazione distorta o contenuta o repressa.

OTTIERI Io devo avere anche a questo proposito il coraggio di dare una risposta autobiografica. Io sono un individuo che ha delle forti *paure*, psicologicamente, e quindi ho sempre avuto la tendenza a proiettare la mia paura anche negli altri e quindi a cogliere negli altri certi caratteri miei: l'alienazione è un elemento costante del mio carattere, anche dal punto di vista mentale, e quindi io ero più sensibilizzato a cogliere negli operai questi aspetti nevrotici. L'operaio 'felice' era un personaggio che mi sfuggiva. Da un punto di vista più

oggettivo, ripeto che l'elemento determinante era l'irrazionalità della razionalità: il 'capo' dovrebbe esercitare il massimo della razionalità, e invece è l'esplosione più clamorosa dell'irrazionale e spesso del capriccio.

CAMON Con ciò siamo arrivati a togliere le virgolette al 'giusto' di cui parlava prima: l'ordine', che, nella forma in cui viene presentato, appare continuamente aureolato di una giustificazione morale, in fondo si sente che è l'esercizio di uno strapotere, cioè la rottura di un ordine morale obiettivo.

OTTIERI Uno degli aspetti della vita di fabbrica che mi ha sempre ferito e disgustato, è quello del 'favorito' che cade in disgrazia: questo è un cliché fondamentale nelle giornate industriali. Colui che era il braccio destro, portato in palmo di mano dal padrone, viene buttato in disparte perché non gli va più, con un gesto in cui entrano delle forti componenti isteriche.

CAMON Nella nostra letteratura industriale, l'alienazione figura come lo stato normale o generale dell'operaio. Gianni Scalia ritiene proprio che l'alienazione sia «il dato fondamentale del lavoro industriale» (nel «Menabò» 4). Lei ritiene che questo aspetto – conseguente all'attuale tipo di organizzazione del lavoro, extracosciente e meta-(infra)-umano – sia ineliminabile nell'industria, o sia provvisorio?

La critica le fa dire la prima risposta. Barberi Squarotti (*Narrativa del dopoguerra*) scrive: «C'è, in Ottieri, un tono asettico, rigoroso, liscio come le macchine e i *tests* psicologici dei suoi personaggi, che gli impediscono», e qui veniamo al punto che m'interessa, «che gl'impediscono di vedere l'altra faccia del reale di fabbrica da lui rappresentato, di oggettivarsi al di là della posizione scelta di onesto testimone, sinceramente partecipe del dramma umano in cui è coinvolto, ma anche incapace di credere possibile un'alternativa agli strumenti perfetti (o, per lo meno, meno ingiusti e imperfetti) dell'organizzazione scientifica». In sostanza, se ho ben capito, le si rimprovera di non vedere un altro possibile stato nella società capitalistica in cui siamo.

OTTIERI La situazione che io ho descritto non poteva storicamente essere diversa. Nei suoi inizi, la società industriale ha costituito un fatto molto positivo, che ora entra in crisi e deve esprimere

da sé delle forme nuove: l'idolo tecnologico deve tendere a distruggere se stesso, la sua adorazione deve aver fine. Ma il momento industriale è stato necessario e inevitabile: non è possibile, neanche oggi per i popoli del Terzo Mondo, credo, teorizzare il 'salto' del momento industriale. Forse io ho letto poco, ma non ho trovato ancora un testo che mi dica bene come si possa saltare a piè pari quel momento.

CAMON Quindi, progresso industriale uguale progresso sociale?

OTTIERI Riterrei di sì: per un certo periodo, almeno. In Italia lo abbiamo visto direttamente.

CAMON Se progresso industriale uguale progresso sociale, allora mondo artificiale uguale mondo sempre più umano?

OTTIERI Ecco, proprio a questo punto farei la discriminazione fra un momento in cui la nuova natura è ancora legata all'uomo e un momento (come quello che stiamo attraversando adesso) in cui il consumismo sostituisce, come fine, l'uomo. Devo ripetere che il movimento degli studenti mi ha aiutato a teorizzare queste cose con maggior chiarezza, ma non è che le abbia scoperte adesso, sono anni che ci penso, ogni anno, da anni, il Natale, tanto per fare un esempio, mi riappariva come 'festa della merce', 'orgia dell'oggetto': è l'Unione Commercianti che organizza il Natale, non la Chiesa. Si celebra la Rinascenza, non Cristo.

CAMON È anche questo complesso di ragioni che sbarra la «via aziendale alla classe operaia», in fondo alla quale, lei dice, «o ci trovi il padrone, o, nel migliore dei casi, la tua stessa coscienza e la storia, che la sbarrano».

OTTIERI È proprio questo idolo del produttivismo che la blocca: alla conclusione, invece di esserci l'utopia umana, l'utopia politica, c'è l'utopia tecnologica, una utopia di delirio cibernetico. Io ho seguito l'era meccanica dell'industrialismo: ma di fronte all'elettronica non ce l'ho fatta più, mi sono fermato: perché sentivo che lì interveniva una filosofia di tipo matematico, priva di un 'margine', di mistero, che mi bloccava. Ciò non toglie che io continui a fare tutti gli sforzi possibili verso la matematica. Ma il 'numero' mi blocca. E quando mi dicono che la matematica non è 'numero', ma è 'logica', ebbene io sono un razionalizzatore, ma non un razionale. Lo sa che non ho ancora ben capito che cosa è la 'teoria degli insiemi'?

CAMON I suoi personaggi hanno ciascuno un problema diverso, che si traduce e si manifesta in un dolore diverso, in una diversa mania-follia (fobia). Certo, c'è al fondo la *condizione operaia* che li accomuna, ma non crede che questi dolori diversi, che dipendono ovviamente dal non sentirsi attuati come individui, sussisterebbero (e sussistano) anche in un mondo socialista, semplicemente perché un mondo socialista *non può permettersi di vedere i problemi individuali?*

OTTIERI La sua è una tipica 'obiezione al sistema': qui non si critica l'industrializzazione. A questo punto però devo dire che le mie notizie sulla condizione operaia nei paesi socialisti sono scarsissime, non sono mai riuscito a sapere con esattezza e di prima mano come stanno là gli operai. Ragionando per categorie, devo concludere che la condizione operaia sia infelice anche di là: e questo per me costituisce una grossa delusione, perché io speravo (spero ancora) che l'alienazione operaia nei paesi socialisti sia qualitativamente diversa, e che la Rivoluzione a qualche cosa abbia portato, se no veramente s'ingenera un pessimismo di tipo apocalittico. Ripeto: mi auguro che in una società socialista ci sia questo vantaggio, se no quale vantaggio c'è per la felicità dell'uomo? Anche se il dolore resta, tuttavia può avere un grado diverso, più tenue, e specialmente meno statico.

La grande incognita in questo punto resta ancora la Cina: non c'è dubbio che Mao è un capo di tipo carismatico, profetico, 'religioso'. In Cina credo che esista una religiosità, per cui la tecnologia – pur necessaria e presente, tant'è vero che sono arrivati alla bomba atomica – non si abbina al cinismo. Ciò avviene perché l'uomo orientale è più religioso dell'occidentale, o perché in Cina la rivoluzione è ancora nel suo stadio anticonsumistico? Finirà consumistica anche la Cina?

CAMON Possiamo dedurre, allora, con Scalia, che «il compito di una letteratura contemporanea è quello di anticipare, nella rappresentazione *dell'alienazione industriale*, il divenire della liberazione *dall'alienazione industriale*»?

OTTIERI Sono perfettamente d'accordo, e in questo momento sono particolarmente attratto da certe forme sia pure paradossali della non-alienazione: cioè dalle forme del gioco, dell'ozio, dell'eros, della mondanità. Il playboy dei *Divini mondani* per me rappresenta paradossalmente (perché appartiene a un mondo che vive sullo

sfruttamento degli altri; non è che mi dimentichi di questo punto) un'anticipazione dell'uomo libero di domani, dell'uomo dell'eros in contrasto con l'uomo della civiltà.

CAMON Nell'ambito di una concezione, di stampo nettamente vittoriniano, della letteratura come progettazione, bisognerebbe però che la liberazione *dall'*alienazione scaturisse dall'interno della descrizione *dell'*alienazione, e non ne fosse invece una proiezione utopica. Perciò qui s'impone una domanda alla quale stiamo girando intorno da un po' di tempo: quali sono i fili che legano il mondo dei *Divini mondani* al mondo di *Tempi stretti* e dell'*Irrealtà quotidiana*?

OTTIERI Da una parte, il filo che lega *I divini mondani* all'*Irrealtà quotidiana* è il timore del Vuoto: dietro il mondo luccicante e fastoso della mondanità si nasconde il classico pericolo del vuoto, e infatti nell'utopia del gioco non è risolto il grosso problema della *processione del vuoto*, in tutto simile alla *processione del sentimento d'irrealtà*.

Dall'altra parte, *I divini mondani* sono l'esplosione del tempo libero, ossia la teorizzazione del *tempo libero come tempo fondamentale dell'uomo*. L'uomo deve affrontare il problema di poter non lavorare. Questa è un'utopia, i divini mondani sono persone straricche mantenute da altre che lavorano, e quindi oggi sono degli esempi teatralmente reazionari; però io ritengo che si possa, sia pur paradossalmente, osservare in queste persone completamente libere certi modi di vita che potrebbero essere quelli, ancora utopici, di una società di domani. Il problema psicologico di *organizzare il divertimento* è di un'enorme importanza: dal modo con cui una persona passa l'week-end, si può farle una diagnosi psicanalitica. Questa mia affermazione è clinica, non pseudopsico-sociologica. Inoltre: nei *Divini mondani* c'è la stessa ripetitività ossessiva delle 'grandi serie' dei *Tempi stretti*. Nei *Divini mondani* c'è, rappresentato dall'esterno, il 'narcisismo' (in senso psicanalitico), che nell'*Irrealtà quotidiana* è un po' descritto dal di dentro, un po' teorizzato.

CAMON Solo che aspirare all'week-end dei *Divini mondani* è, per i protagonisti di *Tempi stretti*, come voler dissetarsi al miraggio dell'acqua nel deserto.

OTTIERI Un'utopia, lo so bene. Un'utopia che però io amo, perché conosco a fondo tutta la problematica che riguarda l'ozio: mi sono interessato spesso a quali sono gli 'investimenti libidici' dell'uomo

affrancato, dell'uomo non alienato. È un problema molto serio, che oggi non viene affrontato perché c'è di mezzo il tabù del lavoro e il lavoro è assunto acriticamente. Ma se ci fosse una dialettica all'interno del lavoro, se ci fosse la possibilità magari fantastica del non-lavoro, si vedrebbero dentro la nuova era dell'ozio esplodere formidabili problemi psicologici. Per esempio: il lavoro è l'unico modo di essere dell'uomo o è una fregatura? Qual è il rapporto fra lavoro come scambio tra uomo e natura, e il narcisismo (mancanza d'oggetto), cioè l'infantilismo e il bisogno di perpetuare il gioco? Che cosa è il lavoro libidico?

CAMON Ho voluto catalogare certe espressioni ricorrenti in *Tempi stretti*: i colori, per esempio, sempre spenti, grigi, scuri, neri; la paura («avevano paura dell'utensile. Questa paura non scompariva mai»), che porta con sé l'impallidire («uno alzava il telefono e udiva la sua voce. Prima ancora che avesse cominciato, diventava pallido»); mi viene in mente *Il padrone* di Parise), il precipitarsi e lo scappare («la mattina si precipitavano al posto, timbrata la cartolina. La sera scappavano»), il voler salvarsi restando estranei, ignoranti («era ritenuto un merito non vedere, non sapere»), e, al limite, il non far mai domande. A questo punto, vorrei tentare una conclusione, cui però non ho mai trovato un accenno nella critica: la conclusione che il mondo che lei descrive risulta organizzato (in modo che tutte le parti cooperino alla progressiva riduzione-eliminazione dell'uomo) *come in un lager*. Le voglio trovare un preciso parallelo. Lei scrive: «Impossibile saperlo. Qui non si sa mai niente e non si deve domandare mai niente». E Primo Levi, in *Se questo è un uomo*: «“Warum?” gli ho chiesto nel mio povero tedesco. “Hier ist kein warum”, mi ha risposto». Tutto questo ho premesso prima di chiederle se trova infondata la frase di Ionesco, citata da Marcuse nell'*Uomo a una dimensione*, per cui il lager non era una società eccezionalmente mostruosa; ciò che vedevamo in essa era l'immagine, e in un certo senso la quintessenza, della società di ogni giorno.

OTTIERI Non sono d'accordo con Ionesco e con Marcuse, e non sono d'accordo con la loro visione, dal di fuori, della fabbrica. Ecco perché ho voluto conoscere la fabbrica dal di dentro, in polemica con Vittorini. La fabbrica non l'ho mai vista come un lager, se no avrebbe finito di interessarmi: essa ha, aveva troppi lati positivi perché il

parallelo fosse possibile. Il potere economico lascia ancora lo spazio per forti ambivalenze: verso il capo, come padrone e come padre, verso il lavoro, come alienato ma anche felice. Nel lager l'ambivalenza non credo ci fosse. (Perciò si è detto che nel lager il prigioniero non si suicida, cioè che la situazione in cui l'uomo sfugge di più all'idea del suicidio è proprio quella del campo di concentramento). Non si può confrontare l'ambivalenza del rapporto schiavo-padrone con l'atteggiamento psicologico dell'ebreo verso l'SS. La frase di Ionesco citata da Marcuse è tipica della 'superficialità' sia di Ionesco che di Marcuse.

CAMON Il mondo della fabbrica porta, tuttavia, all'alienazione. Ma la soluzione del problema non sta nel tornare indietro, sta nell'andare oltre: la fabbrica, pur con i suoi mali, appare come un miraggio al Sud cui appartiene Donnarumma. Appare, esattamente, come un servizio dovuto dallo Stato. In tal senso, può davvero giudicarsi tutta folle l'idea-programma di Donnarumma, di essere assunto per forza come per forza ha fatto il militare, e di ricevere nel frattempo una indennità fissa di mancata assunzione di lire quarantamila mensili?

OTTIERI Son d'accordo che non si possa tornare indietro, ma che si debba andare oltre. Ma se l'idea-programma di Donnarumma non appare a lei folle, mi spieghi come.

CAMON È un'idea tutta folle in questa società; forse non lo sarebbe più in una società in cui lo sviluppo di un fatto importante come l'industrializzazione fosse programmato al di fuori della sfera del lucro privato, cioè in un ambito di ragioni che tengano conto anche dell'utilità sociale di questo nuovo istituto, e in cui i tipi come Donnarumma, in grado di sopportare il salto da una estrazione paleo-contadina a una utilizzazione industriale, vengano effettivamente utilizzati a questo scopo.

OTTIERI Cioè in una società veramente socialista e non imperialista. Può darsi. Ma il caso particolare di Donnarumma è più complesso. Donnarumma era un sub-normale: il suo problema va incluso nel più vasto quadro dell'organizzazione medico-assistenziale, e a questo proposito una delle accuse fondamentali che van mosse alla nostra società è proprio quella di non occuparsi di questo problema se non in un ambito aziendale: la prestazione del servizio medico-assistenziale è una semplice appendice dell'interesse economico, ad esso

subordinata. La nazione invece deve preoccuparsi dei sub-normali e anche dei pazzi. Dice Basaglia che i pazzi vanno curati curando (*trasformando*) la società che li ha resi pazzi e li ha rinchiusi rendendoli, invece di guarirli, sempre più pazzi. Ma il delirio? Il fenomeno del delirio è un fatto 'politico'? Le dirò, in questo momento la cosa che più mi interessa è capire il delirio. In questo anno 1968 sono usciti due importantissimi libri sulla alienazione mentale: *l'Istituzione negata* e la *Psicoanalisi del delirio*. Non mi risulta che nessuno studioso li abbia messi, in un articolo, in un saggio, a confronto. Tale confronto sarebbe fondamentale per la cultura (e per la politica) italiana. La definizione delle cause del delirio costituisce il nocciolo delle definizioni del rapporto dell'uomo con la realtà e coi sistemi.

ROBERTO ROVERSI

Vestito di scuro, con occhiali ombrati, appartato nell'ultimo stanzi-
no in fondo alla sua libreria antiquaria, Roversi non parla volentieri
se non con chi egli sappia già cos'è, amico o nemico, e abbia a sua
volta una posizione netta, schietta, in cui creda e per la quale si sia
battuto e sia disposto a battersi anche durante la conversazione. Con
chi non avesse una posizione definita, e non venisse a discutere non
tanto motivi di dettaglio o di attualità quanto questioni di sostanza
e di fondo, ho l'impressione che Roversi non dico si troverebbe a
disagio, ma eviterebbe sicuramente di trovarsi a parlare. Ch'io sap-
pia, d'interviste ne accorda pochissime, e la presente è seguita a nove
mesi di trattative. Non ne gradisce il rituale: la foto, per esempio,
che non concede mai (ne ha una sola, ormai non più recente perché
risale all'uscita del romanzo *Registrazione di eventi*); il preambolo; le
divagazioni di puro colore, che gli paiono sostanzialmente dispersi-
ve. Tiene sempre il colloquio sui toni alti, sui temi di fondo: e questo
non solo per evitare scadimenti e non impaludarsi in zone morte, ma
anche per guidare sempre il discorso sui temi storici obiettivi e non
parlare mai di sé se non in caso strettamente necessario. È possibi-
le trarre una qualche conclusione che colleghi e giustifichi queste
impressioni? Non lo so, ma se fosse possibile non potrebb'essere se
non una conclusione che ribadisca nell'uomo-Roversi l'intento e la
coscienza, propri dello scrittore-Roversi, di svolgere un'opera educa-
tiva *integrale*, in cui anche l'immagine di sé e i minimi atti della vita
sono importanti e in ogni caso non sono delle zone private ove sia
possibile un colpevole rilassamento, e che quando si dà un'immagine
pubblica di sé quella privata non può essere diversa o contraddittoria
senza che quella pubblica suoni falsa e bugiarda. Questo avviene
anche perché Roversi è, in Italia, quanto di più lontano si possa con-
cepire rispetto al letterato-letterato, e forse il più lucido, senz'altro il

più coerente, ideologo-letterato. Come sempre avviene nell'abbinamento di due *attenzioni* diverse, è pur possibile vedere in una delle due direzioni un'attenzione non dico più acuta, ma più sofferente: a mio giudizio, se vogliamo anche per Roversi applicare questa regola e considerare a qual tipo di problemi e di novità storiche, ideologiche o letterarie, egli guarda con maggior passione, con maggior adesione affettiva, dovremmo concludere che si tratta dei fatti ideologici. Le ideologie lo interessano in tutte le loro configurazioni e mutazioni; della letteratura, mi pare accompagni di preferenza con la sua attenzione quella zona che è più prossima al confine ideologico.

Al contrario di quanto può ora sembrare, almeno per chi non cerchi note di colore e spunti d'occasione, e insomma non venga per un'intervista ma per una conversazione critica, uno scrittore come Roversi rappresenta il tipo ideale di conversante per più ordini di ragioni: anzitutto perché non è mai vero che questi uomini non siano toccati dai piccoli fatti quotidiani della storia scaduta a cronaca, ma è vero invece che nella loro attenzione i piccoli fatti quotidiani sono guardati come la cronaca che assurge a storia; poi perché quell'immagine privata di loro cui ci accostiamo non è non toccata dai fatti minimi (quelli che non sono neanche cronaca), ma è da essi difesa e protetta; e infine perché in loro è spontanea e immediata la selezione, nel discorso, di ciò che importa da ciò che non importa: in quanto a una simile selezione sono già esercitati nella vita di tutti i giorni.

CAMON Quale fu, secondo lei, la lezione derivata da «Officina» ai suoi redattori? Fu una conferma degli intenti per cui «Officina» era nata, un invito a mitigarli o ad esasperarli?

È una domanda alla quale potremmo cercare una risposta partendo dai due saggi che in qualche modo tiravano le somme del lavoro di «Officina», cioè quello di Leonetti e il suo, alla vigilia della morte della rivista. La rivista aveva percorso direzioni diverse (non contraddittorie) in campi diversi, e soltanto in forma abbastanza casuale se ne possono citare alcuni esempi: la ricerca di una linea storica, nella consapevolezza che la storia sia continuità, come ascendenza capace di illuminare il presente; la condanna dell'ermetismo e del puro formalismo, e la denuncia del loro fittizio antifascismo; il superamento del neorealismo, tentativo onesto e moralmente ineccepibile

ma ingenuo e criticamente sprovveduto di far passare per letteratura-arte quello che poteva essere soltanto letteratura-letteratura, a contenuto etico e politico; la ricacciata del neosperimentalismo nella zona del primo novecentismo, come epigono di un tempo scaduto; e la ricerca e la proposta di uno sperimentalismo nuovo e diverso (quale, la rivista non fece in tempo a ribadirlo). Leonetti tirava un bilancio quasi-soddisfatto. Lei, invece, constatava il progressivo svuotamento della carica eversiva delle sinistre, scese sul terreno del pensiero borghese accettandone modi e temi, e proclamava la necessità, per l'uomo di cultura, di una contestazione più coerente, meno compromissoria, più moderna, affinché più feconda.

ROVERSI L'aspetto da considerare, riandando al lavoro svolto da «Officina» (al lavoro svolto non solo dai redattori ma anche dai collaboratori) è questo: «Officina» era una rivista fatta da letterati. Da qui, a parte il particolare interesse che la rivista poté suscitare, il limite obiettivo della operazione intrapresa e dei risultati. In «Officina» hanno avuto la prevalenza, così, problemi inerenti alla letteratura piuttosto che problemi ideologici, che i problemi politici. Ecco la critica che, dal mio punto di vista, sento di rivolgere a «Officina» e al lavoro svolto intorno ad essa; e così si chiarisce il motivo per cui, appena più tardi, ho sentito di dover continuare un lavoro attraverso «Rendiconti»; «Rendiconti» infatti si pone nei riguardi di «Officina» non in una posizione divergente o contrastante, ma in progresso nell'ordine di una serie di problemi allora appena sfiorati o svolti in maniera parziale. O anche neppure toccati.

CAMON I problemi e gli interessi che investe oggi «Rendiconti», e per i quali «Rendiconti» è stata avviata, non sono dunque tutti nuovi, ma in germe esistevano già al tempo di «Officina»? La configurazione più ideologica di «Rendiconti» non è suggerita dai tempi nuovi, ma supplisce a una manchevolezza che già «Officina» mostrava di fronte al suo tempo?

ROVERSI Quei problemi potevano essere, ed erano, già presenti al lavoro di «Officina»; ma ripeto: «Officina» non li ha affrontati in maniera *organica* proprio per la composizione *disorganica* del gruppetto redazionale (in effetti eravamo tutti abbastanza diversi gli uni dagli altri); che fossimo piuttosto interessati a svolgere (e a ricercare e a dibattere), come dicevo, problemi letterari, è dimostrato dalla

disposizione preminente a rileggere in chiave critica, cioè in chiave antinovocentesca, il Novecento letterario. Questo è un fatto. Ma in «Officina» non è stato chiaro, non è mai stato chiaro il proposito di trasferire i problemi letterari a un diverso livello, di collocarli in una diversa e direi nuova posizione nei riguardi di una società che si evolveva con tanta rabbia e così in fretta (o sembrava); cioè non è stato prevalente l'interesse di creare i necessari collegamenti con i fatti sociali, con i fatti politici, con i fatti economici che parallelamente progredivano da noi.

CAMON Ho parlato in varie occasioni di questi problemi con Pasolini, e da certe sue prese di posizione («Il letterato dev'essere prima un ideologo e poi un letterato») mi pareva che Pasolini dovesse trovarsi perfettamente in linea con questo modo di vedere e affrontare i problemi.

ROVERSI Io dico solo parzialmente. Dobbiamo tenere conto di un fatto abbastanza importante, per chiarire (o cercare di chiarire) il modo di lettura dell'operazione di «Officina»: l'esordio della rivista ha coinciso con l'esplosione e l'affermazione di Pasolini. Questo fatto è importante per alcune ragioni ma soprattutto per questa, ai fini del nostro argomento: che ha scompaginato le carte nel nostro lavoro (dentro alla rivista e intorno ad essa, in quel tempo) e ha prodotto un certo coagulo nel modo come «Officina» viene consumata adesso dai critici e dai lettori 'postumi' – se ci sono: *si vede, cioè si legge «Officina» tramite Pasolini*; e Pasolini è stato, ed era, la personalità più rilevante, senza dubbio, ma tuttavia questa 'angolazione' di lettura è un modo, non dico irregolare, ma parziale – se si vuole, naturalmente, arrivare a intendere tutti i problemi toccati e sfiorati da «Officina» stessa e non fermarsi ai palinsesti di un unico e noto scrittore. Che il letterato debba essere *anzitutto* un ideologo, era preoccupazione condivisa dai redattori (e ho paura che sia restata soltanto una preoccupazione, per quanto viva); questa *tensione all'ideologia* non ha portato però, mi sembra, che a un *recupero di posizioni gramsciane all'interno della letteratura*; le quali, seppure allora apparivano abbastanza nuove, non erano, in fondo, sufficienti ai fini della elaborazione critica, della elaborazione del nostro discorso in generale e delle ricerche del nuovo – che apparivano così urgenti, così necessarie in quei tempi.

CAMON Quindi lei è d'accordo con Fortini, il quale mi diceva: «Ho l'impressione che Roversi si sia mosso puntando su una maggior indagine scientifica, e che abbia cercato di rendere più rigoroso quello che in "Officina" era ancora nebuloso. La rivista mostra da una parte il carattere di *punta* e dall'altra vorrebbe essere *di fondo*».

ROVERSI Con «Rendiconti» si è inteso – sia pure attraverso scompensi, che un lavoro (così) impegnato produce – ricercare *nuove metodologie* e aprire a nuove direzioni problematiche, predisponendo, o almeno ricercando, gli opportuni agganci; quindi si è tentata (e si tenta) non tanto un'opera (un lavoro) di aggiornamento, ma una vera e propria operazione di scavo, molto cautelosa e specifica, per la verità, e senza smanie; ma possibilmente precisa, persistente e attenta. Invece «Officina» è finita nel momento in cui avrebbe potuto cominciare, veramente, ad avviare un'operazione analoga (sarebbero stati diversi, soltanto, i termini). È mancata, allora, un'opera di ricognizione generale e di aggancio delle (e alle) novità sostanziali.

Ripeto: si dichiarava la necessità (che allora appariva urgente, temporalmente, ed era anche d'avanguardia in relazione alla situazione) di un superamento direi critico-istituzionale dei vecchi moduli letterari e delle relative metodologie; ma se adesso ci ripenso (e anche allora, in maniera confusa) mi pare di dovere affermare, per obiettività, che quello era ancora un discorso (o un proposito relativo) preindustriale, da Italia ancora assestata, sia pure con fermento ma con una certa residua beatitudine, sui pilastri delle buone intenzioni resistenziali. La tempesta verrà dopo. Il sismografo di «Officina» ha registrato solo una maretta. Così via via si era anche creato (o determinato) non vorrei dire tanto un dissenso quanto un *disagio politico (ideologico)* fra noi. In effetti, maturando nel lavoro, ci si aprivano strade diverse. Come si è visto.

CAMON Le divergenze che ora lei mi ha indicato in seno alla redazione di «Officina», possono aver avuto una loro parte nell'improvvisa cessazione della rivista? Le polemiche suscitate dall'epigramma pasoliniano contro Pio XII, con l'imbarazzo in cui venne a trovarsi l'editore, non potevano avere, da sole, una forza determinante in proposito.

ROVERSI L'episodio dell'epigramma fu solo un aneddoto superficiale; vero è che proprio in quel periodo erano maturate 'quelle'

ragioni di fondo all'interno della redazione, che avevano ulteriormente deteriorato il gruppo. Altrimenti la rivista avrebbe potuto continuare, nonostante la crisi editoriale, con le nostre sole forze: le stesse che erano bastate a farla nascere e a farla durare fino a quel punto. Ormai non c'era più nemmeno quella *omogeneità parziale* tra i redattori che ne giustificasse l'unione in gruppo; la frattura fra chi propugnava una ricerca più accentuata nella direzione letteraria e chi 'tirava' piuttosto verso i temi ideologici e politici, non era più componibile.

CAMON Leonetti era infatti il meno insoddisfatto dell'andamento e dei risultati della rivista.

ROVERSI Credo che lui possa ancora oggi riguardare quel lavoro, a cui si dedicò con impegno, come il più vicino a quelle che erano – e penso che nonostante tutto siano ancora – le sue posizioni.

CAMON Così, dunque, fu avviata «Rendiconti»: la quale rispondeva, come lei ebbe a dire, «a un bisogno di tutto». Questo nel senso che non solo per quanto riguarda il maggior peso da attribuire alla ideologia, ma anche per quanto riguarda i problemi stessi della letteratura cercava soluzioni 'nuove'?

ROVERSI Partendo da questa premessa, che toccava un 'punto' di fondo nell'organizzazione del nostro lavoro: *i problemi della letteratura non sono rappresentati dalla letteratura ma dalla lingua*. Ne è conseguito l'interesse preminente, almeno fino ad oggi, per i problemi linguistici e per le ricerche metodologiche.

CAMON C'erano, in «Officina», ogni tanto, dei colpi di sonda nel passato della nostra storia letteraria, intesi non come puro recupero erudito, ma come ricerca di tratti della continuità della civiltà letteraria. È un lavoro che in «Rendiconti» non viene svolto. C'è una precisa motivazione critica alla base di questo differente atteggiamento?

ROVERSI Quei sondaggi erano sollecitati dal proposito, come ho detto, di rileggere in chiave diversa (dunque *nuova*) il nostro Novecento. Erano senz'altro utili allora, e motivati. Non erano più necessari, a parer mio, o almeno non più così urgenti o preminenti, dopo anni; dopo che altri tentativi erano stati compiuti in altre e da varie direzioni a rendere diversa la prospettiva letteraria del Novecento, e già a correggerla o ad aggiornarla.

CAMON In altre parole, agisce al fondo dell'impostazione di «Rendiconti» l'idea critica che il Novecento sia *più nuovo* di quanto credesse «Officina»?

ROVERSI Non so se più nuovo; direi certamente diverso, se abbiamo autentico interesse (non dico nemmeno la voglia) ad allargare il campo d'azione problematizzandolo e convogliandovi dentro altri fatti e persone e libri e idee e voci che non sono morte. Altrimenti il maledetto periodo resta sclerotico e striminzito, abbastanza uggioso, codificato nella sua monumentalità funeraria – dal fanciullino pascoliano alla Dora, là su quel molo che neppure esiste più; adesso ci sono le petroliere. Basti pensare, per fare un esempio, a quel libro esemplare che è *Un anno sull'Altipiano*; contro tutti i kobilek, scarpe al sole, ritorni sul carso, esami di varie coscienze e giorni di guerra. È solo un accenno.

CAMON Oggi le sembra di poter trarre già un provvisorio bilancio di «Rendiconti»?

ROVERSI I consuntivi sono propri del 'novecentismo' più vieto (più vecchio, cioè tradizionale). Che senso ha tirare le somme? Diciamo che il lavoro di «Rendiconti» è avviato; infatti si sono trovati agganci in alcune direzioni, ci si è proposti una serie di ricerche linguistiche e si sono avviate ricerche metodologiche; non ancora si sono potuti produrre elaborazioni o risultati tali che ci consentano di tirare le somme. Il lavoro prossimo, quello che è immediatamente davanti, ci permetterà, nel corso di alcuni anni, se ci dureranno la forza e la voglia, di completare almeno il nostro programma. Adesso siamo ancora nel mezzo di una lotta – come si dice. Nell'ambito delle riviste della sinistra italiana (intendo quelle politiche, da «Quaderni piacentini» a «Nuovo impegno» a «Classe e Stato» per fare degli esempi), «Rendiconti» dovrebbe avere una sua collocazione abbastanza precisa, perché pur essendo attestata sulle stesse posizioni, invece di elaborare una serie di discorsi politici (svolti in maniera molto organica da queste riviste), elabora una serie di ricerche metodologiche, nell'ambito di una disciplina specifica (o di alcune discipline) che vorrebbero e dovrebbero confluire nella stessa direzione.

CAMON Lei scrisse che è necessario che la poesia si assuma «l'impegno di partecipare, con gli strumenti linguistici strutturalmente integrati, alle contestazioni continue dell'equivocità delle operazioni

di ammorbidimento e cooptazione che i sistemi 'ordinati' compiono contro lo svolgersi delle ricerche, la libertà delle strumentalizzazioni e dei specifici interventi». A questa sua dichiarazione di poetica Fortini ribatteva: «Quando nessuno considera più delitti *les erreurs de la conscience* (Saint-Just), considerarli tali ma dirlo in versi non è delitto sibbene conciliabile contravvenzione». La questione posta qui da Fortini è quella, grossa, della poesia come sede o mezzo adatto per certe cose: si tratta di vedere se veramente la poesia possa assolvere ad un compito di «contrapposizione più operante, più cattiva e più scaltra alla condizione attuale e agli organismi politici che la determinano» (sono parole sue).

Fortini ha smesso da tempo di credere alla battaglia *delle* idee: crede alla battaglia *e* alle idee.

ROVERSI L'osservazione di Fortini è sostanzialmente molto giusta se ci si pone, e si rimane, dentro la letteratura; invece se si intende la letteratura (come m'è già capitato di sostenere a voce e in qualche scrittarello, ottenendo pochi consensi e molti dissensi) sia una poesia, un romanzo, il teatro, ecc., come un semplice mezzo (uno dei semplici mezzi), come uno strumento sia pure liso e banale rivolto verso obiettivi (o risultati) non letterari, la forza dell'obiezione mi pare impallidisca. So bene che il 'lavoro' letterario non serve, ovviamente, a *fare* la rivoluzione o a *produrre* il dissenso politico, ma so altrettanto bene, intanto, che *posso* e *devo* scrivere per questa rivoluzione e per *questo* dissenso – se non ho altro strumento per le mani e non sono altrettanto bravo artificiere per le bombe o tattico per le battaglie. Se non sono buono e bravo per queste faccende più utili. Sarò poi uno dei mille al momento di un'azione; ma intanto, magari imprecaando di non sapere fare meglio e più (per una cattiva educazione) adatto la mia biro a picchiare sul viso e dico con gli altri, ripetendo con gli altri, che bisogna uccidere il tiranno; e non uso questa sporca lingua, invece, per le mie caccole private o per celebrare le belle mani di una laurabeatrice, moglie figlia o ganza di colonnello. Così l'atto dello scrivere resta, sia pure rognoso, un atto politico. Non perde la misura.

La battaglia e le idee; purché non si dimentichi che le idee accompagnano ogni battaglia e viceversa; cioè che tra i due termini non ci deve essere né può esserci contraddizione, soprattutto separazione.

Non mi riesce; magari non mi riesce ancora; di condividere o accettare la sfiducia (e la tragica stanchezza) di Fortini. Non dobbiamo infatti dimenticare che da noi la letteratura si è mossa con un impaccio molto maggiore che altrove, rispetto alle novità che la situazione storica e sociale manifestava. Ma oggi a me pare che ci sia (o ci sia stato) un recupero magari affrettato, da parte della letteratura, e che essa abbia acquisito *almeno* i temi per cercare di interpretare (o rappresentare) la situazione storica in atto.

CAMON C'è stato un tentativo addirittura frenetico di recupero, ma secondo me realizzato lungo il filo conduttore di ideologie provvisorie o non ben possedute o pesantemente condizionanti...

ROVERSI Forse si tratta specialmente di innovazioni nate e restate all'interno della letteratura. Questi innovatori, in fondo, rendono letterarie anche le stesse dichiarazioni di guerra, che sarebbero poi quelle di procedere *al di fuori* o *contro* la letteratura.

CAMON Stiamo pensando tutt'e due allo sperimentalismo di tipo «novissimo».

ROVERSI L'essere rimasto sostanzialmente un mero fatto 'letterario', cioè un flatus vocis letteristico, è secondo me il suo limite; partendo dal quale si può intendere poi anche la scarsa *spinta in avanti* che tutte le relative operazioni hanno ricevuto. Pareva il finimondo ed è finita in cantata.

CAMON Quando uscì *Registrazione di eventi*, nel '64, non le fu mossa da qualche parte l'accusa (che mi pare facile) di una contraddizione fra le dichiarazioni di poetica (che ribadiscono un netto rifiuto verso l'irrazionalismo dell'attuale avanguardia) e la struttura esteriore del libro?

Anche quei testi poetici da lei pubblicati su «Paragone» col titolo *Le descrizioni in atto* (probabile nucleo della prossima raccolta) hanno ribadito in taluni (Cesarano, Raboni) l'impressione, se non di un cedimento a maniere formali dell'astratto sperimentalismo, dell'adozione di non pochi elementi elaborati in questi anni di rottura.

ROVERSI Posso indicare alcune ragioni che mi hanno spinto a scegliere quel modulo espressivo per *Registrazione di eventi*. Ho cercato una *contaminazione* linguistica del mio discorso – di quel discorso – anche dietro sollecitazioni in atto, che mi sembravano e mi sembrano legittime; dato che sono vivo e non morto, e che mi appisolo malvo-

lentieri. Ho 'cercato' cioè una persistente *deflagrazione* del discorso; soprattutto con l'assunzione *ironica* del tono (o di un tono) lirico, perché spero che i pochi lettori attenti almeno si accorgano che molte pagine in *Registrazione di eventi* sono *forzatamente* liricizzanti; che la liricità un poco tenebrosa e ottusa si tenta di avvelenarla dall'interno, direi di 'impiastricciarla', con un'ironia mai scomposta ma uniforme; la parte descritta, che si riferisce a quell'ampio paesaggio di maniera e a certi personaggi che agiscono quasi in costume, è svolta prendendo a prestito il tono enfatico (abbastanza enfatico ma *suadente*) del melodramma: c'è Verdi dentro quel romanzo, e anche un bel Puccini. Alcuni critici (o i pochi critici che si sono interessati) non ne hanno tenuto molto conto quando hanno espunto questa liricità 'esibita' in contraddizione a certe forzature 'avanguardistiche' di altre parti: non hanno inteso, cioè, che mi proponevo proprio questo: di strisciare o strusciare due sassi per far scintille; di esasperare le mie contraddizioni per giungere o sfiorare, alla fine, un discorso più organico, dopo questa serie di combustioni consecutive in cui bruciassero *veramente* tutte le mie *vanità*. Essendo consapevole di essere anch'io un portatore di lebbra; e d'avere addosso tuttora guasti di formazione, di cultura, di tradizione, ecc.; e non volendo compiere il nuovo apprendistato, forzosamente, dall'esterno, ma bruciando tutto dall'interno, cioè compiendo l'operazione del fuoco in dettaglio, e senza maledire.

CAMON L'autodistruzione è il traguardo inevitabile verso il quale precipita il protagonista di *Registrazione di eventi*, schiacciato tra le due forze dei ricordi che lo ossessionano e lo stringono in una minaccia ancora valida, e delle regole economiche di questo tempo a cui egli non è in grado di reggere. Non si avverte mai, nel romanzo, uno spiraglio, una possibilità di salvezza: il protagonista sparisce non perché non abbia saputo cogliere una qualche occasione, ma perché di occasioni non ce n'è alcuna.

Sembra esserci dunque un aumento di pessimismo in lei, che pur parlava, un decennio fa, di una possibilità magari eroica di una contrapposizione alla situazione attuale dell'uomo: *quasi che non la vittoria, ma la lotta stessa sia oggi impossibile?*

ROVERSI Questo non mi pare esatto, almeno se tengo conto dei propositi. Il traguardo verso il quale va la conclusione del libro dovrebbe essere non l'autodistruzione, ma una precisa presa di

coscienza di una nuova o diversa situazione (già maturata). Mi spiego: scrivendo *Registrazione*, riconoscevo che adesso tutti i problemi che avevano dato sostanza (una vecchia sostanza) al nostro 'vecchio' discorso e che scaturivano dalla resistenza (temi gramsciani, temi di *palingenesi sociale* mal digerita, impegno «grosso» ecc.) erano ossa – magari candide ossa (parlo di temi, e problemi); e quindi cercavo di considerare, argomentando, le *nuove basi su cui potere organizzare un altro, diverso, o nuovo discorso per gli anni che venivano*; e la conclusione a cui mi trovai era questa, espressa con semplicità: la *nostalgia* del passato, inteso come termine di riferimento e trave portante; e non solo la nostalgia del passato ma l'uggiosa voce dei veterani (il *io c'ero*, o l'altro *ai miei tempi*); in altre parole tutto l'armamentario resistenziale, che aveva fatto da collante alla nostra turpe coscienza (inquieta per dubbi e timori) non serviva, non poteva servirci più. Era già tutto assorbito e digerito, era nel nostro sangue. Ora occorreva pensare *nuovo*, fare del nuovo, mutare la pelle. Sempre seguendo lo stesso impegno, e avendo magari la stessa forza. Erano i tempi a mutare; e noi dovevamo cambiare; non invecchiare. *Registrazione* si conclude con la rincorsa che fa il protagonista per inseguire un ufficiale tedesco: quella corsa all'indietro, che termina con la morte, è appunto il grafico emblematico di ciò che ho appena dichiarato.

CAMON Quindi, la conclusione di *Registrazione di eventi* è da leggere in negativo?

ROVERSI Esatto. C'è da vedere, al di là della *fine* del protagonista, la necessità di reperire e coordinare tutta una serie di nuovi problemi per cercare di rimettere in moto il discorso della sinistra che si svolgeva impacciato, contraddittorio; direi vecchio. La mia proposta coglieva, lo credo ancora, un aspetto tipico della situazione.

CAMON Io giudicavo, ponendo la mia domanda, che la situazione in cui viene a trovarsi il suo protagonista fosse *necessariamente* senza altra via di scampo, e che la vicenda fosse, proprio nel modo di concludersi, rappresentativa del fallimento inevitabile di un'epoca.

ROVERSI È vero il contrario. Nel romanzo si propone il segno di un fallimento *esemplare*; l'esemplarità proviene (secondo le intenzioni dell'autore) dalle deduzioni che conseguono a quella morte. Tale morte è una morte in scena, perché sia esemplare. Quel tanto di *pate-tico* che può appartenere al personaggio in *Registrazione di eventi*,

più che dalla inquietudine per la situazione dei problemi culturali, nasce da un altro dei problemi che volevo esemplificare: da quella sorta di *solitudine economica* che a me pare più tipica, più scavata e dolente, più generalizzante, nella nostra società, di quanto sia la *solitudine esistenziale*: esemplificando con voluta banalità, dirò che è più facile trovare compagnia quando si è soli e (magari) disperati che non trovare un prestito quando occorre e si ha l'acqua alla gola; la vera oppressione del sistema è l'oppressione economica. Come scrive Marx: tutto è oro.

CAMON Questa è pur sempre una notazione esistenzialistica, perché se il punto centrale dell'esistenzialismo è la considerazione dell'esistenza come un fatto condizionato qui ed ora, è chiaro che qui ed ora tutto si riduce a un aspetto economico: anche l'esercizio del potere è un potere prevalentemente e immediatamente economico.

ROVERSI Però mutando il potere, per l'appunto: l'esercizio del potere, muta il rapporto dell'uomo nei riguardi del potere; ne consegue che si può e si deve trovare una diversa collocazione dell'uomo nella società e nel rapporto col potere stesso.

Cioè: la soluzione per l'uomo che è nella propria solitudine può essere (ed è spesso; quasi sempre; sempre) la soluzione mistica, una ricerca di Dio o di altri veicoli tradizionali che l'uomo ha scovato nel corso dei tempi – può bagnarsi nel Gange; mentre la soluzione per la propria *solitudine economica* l'uomo non la trova che nel rovesciamento (adesso dico: nella distruzione) delle strutture sociali che lo condizionano. È un discorso che si pone la rivoluzione come necessaria; senza alternative. Si può solo discutere *come* farla.

CAMON A questo punto, tutta la sua posizione mi risulta meno disperata-disperante di quanto prima potevo supporre.

ROVERSI È una posizione che cerca di penetrare una situazione abbastanza disperata com'è quella attuale, ma in realtà è *senza disperazione* nel senso che si propone lo scopo che questa situazione venga rovesciata stravolgendo le condizioni che la determinano. Ecco le ragioni della continua tensione politica: fra l'altro, così, trovo anche come estensore di testi la soluzione, il superamento dei limiti che legano l'individuo in questa società.

CAMON Oggi il rapporto delle forze è ancora a favore della borghesia. Eppure, se uno dei più gravi e forse il più grave vizio di

fondo della cultura di sinistra in Italia nel dopoguerra era il ritardo con cui essa partiva, bisogna pur dire che essa aveva fatto non proprio poco per recuperare questo ritardo. Che cosa era successo dunque? Che anche la borghesia si era mossa, e di più? La *mancata rivoluzione* che è fin nel titolo di *Dopo Campoformio* (Campoformio segna una restaurazione succeduta a nessuna rivoluzione) non è per caso da vedere come una *vera e propria rivoluzione*, ma della borghesia, nel suo interno e nelle sue strutture e nei rapporti con le altre classi e insomma nel consolidamento della sua posizione al potere?

ROVERSI Certo bisogna tenere conto che, per le sollecitazioni dei tempi, la borghesia aveva provveduto a revisionare il proprio sistema, anche con rapidi aggiornamenti culturali; mentre la stessa operazione da parte della sinistra non era stata compiuta con pari tempestività e direi con uguale scrupolo della qualità. Insomma si era creata una frattura non solo temporale fra l'aggiornamento della borghesia o del neocapitalismo, che aveva rivoluzionato tutte le proprie tecniche, e il pensiero della sinistra che era ancora fisso su schemi prestabiliti, congelati, decisamente invecchiati. Si partiva da questo, non tanto per ritenere il predominio della borghesia come ormai non contestabile e non superabile, quanto per spingere in una direzione che affrettasse sul serio tale aggiornamento della sinistra, in modo da renderla disponibile non a un dialogo equivoco ma allo scontro. «Rendiconti» partiva, dal suo piccolo angolo e con i suoi piccoli mezzi, da questa presunzione.

CAMON Si è sempre d'accordo nell'affermare una precedenza della borghesia nel rinnovamento delle sue tecniche di funzionamento; il disaccordo nasce piuttosto sulla datazione del fenomeno: o lo si considera come la rottura, da parte della borghesia, di una specie di equilibrio preesistente, o, come fa lei, si mette in antecedenza, cronologicamente, la superiorità della borghesia, per vederla progressivamente ridursi.

ROVERSI La borghesia cominciò col prevalere, e non ritengo assolutamente che abbia prevalso *alla fine*. Ritengo che il sistema assuma e consumi le proprie contraddizioni, e dalle proprie contraddizioni deduca un aggiornamento sempre più raffinato e una maggiore vitalità: ma solo nella misura in cui non trova, nell'(o dall')altra parte, una

contestazione omologa in ordine ai problemi e alle idee. Affrettando questa contestazione – che è poi uno scontro vero e proprio, senza esclusione di colpi – penso che prima il rapporto possa essere equilibrato, poi che il sistema entri in crisi.

CAMON Con queste idee, lei è fra i pochi intellettuali di sinistra che non sia stato colto alla sprovvista dall'esplosione delle agitazioni giovanili.

ROVERSI È stato colto alla sprovvista, in sostanza, solo chi non si curava d'altro o gemeva soltanto, mentre faceva il solitario di Napoleone. Questo, al quale assistiamo, non è un contrasto di generazioni, che si sia liberato in diverse parti esplodendo e producendo scompensi e violenze destinati a restare tali; accompagna in pratica l'apparizione, sulle scene della cultura e dei problemi sociali ed economici generalizzati, *sulla scena del mondo, di uomini nuovi, non dunque studenti (termine consortile, soltanto), ma proprio uomini che pensano in modo diverso.*

Conosciamo, nella storia, momenti di 'grosse novità', nei quali però i parametri culturali mutavano e cambiavano solo in superficie ma al fondo resistendo ad ogni aggressione; e conosciamo altri momenti storici in cui tutte le abitudini culturali si rovesciavano. Copernico straccia, *semplicemente*, il vecchio ordine delle idee, soffice come bambagia. Ebbene: questo a me pare uno di tali momenti, perché gli *uomini nuovi* che si presentano adesso hanno una concezione del mondo *sostanzialmente* diversa, parlano un *linguaggio* diverso ecc. ecc. Non temono più il mito tecnologico e hanno la cera negli orecchi per le voci che ci facevano lacrimare. Noi, in effetti, eravamo una generazione *napoleonica*, composta da veterani fabulanti. Questi *uomini nuovi*, ripeto, non hanno più questo senso di limitazione, di soffocazione, hanno superato con i vecchi schemi le vecchie paure. È il *grosso* fatto che ci ha aperto il futuro.

CAMON La sua ultima risposta si riconnette strettamente alle prime che m'ha dato: quelle divergenze che prima mi chiariva tra lei e, poniamo, Pasolini, divergenze di atteggiamento nei riguardi di una critica del Novecento e della letterarietà dell'impostazione di «Officina», allargandole e riferendole a questo ristretto argomento che è la contestazione delle nuove leve, fanno derivare due posizioni diversissime, come sono diversissime le posizioni di Pasolini e di lei.

ROVERSI È difficile paragonarsi e mi pare sconveniente. Parlo per me, ricordando brevemente che la mia ricerca si svolgeva allora con una fatica inquieta e abbastanza maldestra, perché ero ancora (e molto) impacciato vorrei dire da una bieca limitatezza d'orizzonte – se non vogliamo scherzare; mi sembrava, ed era in realtà, di dover uscire da un bozzolo, col sacrificio della pelle; o da una prigione – ed era un'operazione ritardata; e che la letteratura non servisse, non servisse a nulla, non aiutasse affatto questa 'transumanza' compiuta in solitudine. Ne avevo dunque fastidio, una nausea *curiosa*, mentre era il pungolo delle sollecitazioni politiche che mi serviva, frustandomi, per farmi sollevare da tutta quella biacca – e da una insoddisfazione che non mi rendeva lieta la vita. Il lavoro di Pasolini, che è sotto gli occhi di tutti, è stato subito più aperto, più mordente, più graffiante: perché poggiava su un terreno che gli era congeniale, coglieva cioè degli elementi di rapporto odio-amore più diretti, e subito dichiarati. Oggi, mentre la posizione di Pasolini riguardo ai fatti storici di cui discutiamo è nota e illustrata da interventi e interviste, la mia, ripeto, è quella che ho semplicemente dichiarata: ai nuovi avvenimenti non una partecipazione 'generazionale', sentimentale, velleitaria, da uomo che si rigenera nell'acqua delle sette fonti attraverso il discorso di questi giovani che hanno coraggio; ma una partecipazione dall'interno, direi naturale perché i problemi esemplificati e buttati sul tavolo sento che sono i miei problemi, li godo e li soffro come tali. Li uso in tal modo. Anche se magari non condivido o non riesco a condividere, ad esempio, l'uso abbastanza strumentale della violenza: infatti, per me, non credo più all'efficacia politica della violenza (o almeno della violenza che conosciamo); non perché la violenza per sé sia priva di efficacia, ma perché a me pare che la violenza, oggi, sia codificata dal sistema, che il sistema sia *sempre* (e sappia essere sempre) più violento dei suoi contestatori: insomma che la violenza sia *un modo tradizionale* di aggressione della realtà. Ma queste sono divergenze. Ribadisco che condivido il progetto – inquieto, ancora disorganico e in via di faticosa elaborazione – che questi nuovi uomini portano avanti.

CAMON Io temo che in quasi tutti coloro (letterati, storici, artisti, politici) che, invece, non sono d'accordo, ciò avvenga perché son rimasti immobili i termini concettuali della lotta di classe: borghesia

e proletariato. Dopo aver tanto a lungo immaginato che la funzione contestativa nella società sarebbe stata operata da una categoria sociale ben precisa (e ben tratteggiata nei discorsi e nelle arringhe, nelle poesie, nei romanzi, nei saggi), vedendo d'improvviso in quella funzione storica un altro tipo sociale, han l'impressione di una sostituzione di persona.

ROVERSI Riferendomi alla sinistra, non è detto che nella direzione di una nuova rilettura marxiana la classe operaia possa *non* essere più il solo centro focale del discorso rivoluzionario: una classe *fissa* su cui debba di necessità essere *sempre* collocata ogni ipotesi rivoluzionaria; è possibile (non dico probabile) che sia avvenuta una contaminazione o un parziale trasferimento, che le connotazioni siano più ingarbugliate – ma in senso positivo.

CAMON Tre considerazioni mi s'affacciano a questo punto: prima, che la sua obiezione tocca non più una situazione locale o nazionale della sinistra, ma la conduzione internazionale del movimento comunista...

ROVERSI Ripeto: esistono nella sinistra delle concatenazioni congelanti che producono delle reazioni abbastanza determinate e scontate.

CAMON E questo lo si nota anche nella consapevolezza che hanno gli studenti che la loro posizione non coincide con la rivoluzione di sinistra istituzionalizzata, ma è qualcosa di diverso e di *ultra*.

ROVERSI Più che di *studenti* continuerò a parlare di *uomini nuovi*, perché questo termine permette un discorso più chiaro. Essi hanno quasi *naturalmente* inteso che i partiti, come sono organizzati, come si presentano tradizionalmente nel dibattito politico, sono degli strumenti logori e in sostanza superati di lotta anche nel sistema; e ben lontani da ipotesi rivoluzionarie. Avendolo inteso agiscono di conseguenza.

CAMON La seconda delle considerazioni che mi nascevano dalla sua conclusione, è questa: che la predicazione della necessità di una presenza ideologica nell'area letteraria (che è la predicazione di «Rendiconti») appare come qualcosa di meno *innocente* (in senso attivo, etimologico) di quanto non voglia Fortini, con la sua obiezione all'utilità della letteratura per certi scopi contestativi.

ROVERSI Evidentemente.

CAMON La terza considerazione è la seguente: che oltre a coloro che davano un significato e un valore immobili ai termini marxiani di *proletariato* e di *lotta di classe*, ci fossero sì altri che li consideravano termini cui è la sempre nuova situazione storica di volta in volta a dar significato e valore, e che insomma il proletariato cui pensava Marx potesse essere sostituito da qualcos'altro, ma da qualcos'altro che in quella data situazione storica rappresenti il più basso della piramide sociale.

ROVERSI E che quindi, in un certo modo, serva da *collante* di una tradizione?

CAMON Sì. E qui capisco la sua obiezione: cioè che si tratta, ancora una volta, di una posizione tradizionale.

ROVERSI È una posizione *storicistica*, che crede comunque ai necessari collegamenti che si devono avere e tenere dietro le spalle; mentre in questo momento la *gamma* di argomentazioni, di problemi che hanno composto la nostra educazione, e che ci siamo portati appresso come sassi, non serve più.

CAMON Ma non rischia, anche questa sua posizione, di essere tradizionale, nella misura in cui la novità storica è portata, anche nell'interesse della categoria inferiore, sempre da qualcuno che appartiene a una categoria superiore?

ROVERSI Questi uomini nuovi sono i picchiati di oggi e gli sfruttati di domani; già fin da ora, nella giovane età, condannati ai lavori forzati e al sorriso e al ricatto del sistema. Sono considerati una banda di antisavoia da mandare al macello e da decorare alla memoria. Sono anch'essi i proletari di oggi, i *rossi maledetti*. Le categorie sociali si compongono e scompongono e non si può più tracciare una separazione netta. Ogni sera nel ghetto entrano facce nuove. Importante è che il tuono cresce e che ci sono molti che non hanno più paura della tempesta; come si vede in giro da frontiera a frontiera. Nel prossimo tempo, che abbiamo davanti, si giocheranno le carte della (di questa) rivoluzione totale.

ITALO CALVINO

L'intervista con Calvino è stata condotta in maniera diversa dalle altre: la parte registrata durante l'incontro negli uffici della casa editrice Einaudi, a Torino, è stata preceduta da una serie nutrita di risposte epistolari, alle quali essa stessa forniva il pretesto, tanto che queste finiscono per comporre esse la parte essenziale del dialogo. Bisogna dire subito che il Calvino epistolare usa un linguaggio nient'affatto alto, tecnico, da stampa: è insomma un linguaggio squisitamente 'parlato'.

C'incontriamo negli uffici in cui nel dopoguerra Pavese e Vittorini hanno condotto le loro battaglie per una nuova letteratura e una nuova cultura. Si parla subito di loro. Calvino riconosce l'importanza che la loro autorità intellettuale ha avuto su di lui. Anche Pavese, Calvino lo ricorda come una «figura paterna»; che fosse invece un groppo di problemi, lo scoperse soltanto in seguito, dopo la sua morte. Vittorini non abitava a Torino, e non ci veniva spesso, perché non l'amava, ma, da Milano, la sua influenza era ancora più forte; Vittorini era tutto il contrario di Pavese, che stava chiuso nel suo guscio, diffidente per tutti gli aspetti 'pubblici' della vita intellettuale, e credeva solo nel lavoro individuale. Vittorini era sempre proteso a cogliere i fermenti nuovi, nella letteratura e nella società, credeva (dice Calvino) nel «dio ignoto» che si nasconde nella smania di scrivere dei giovani, aveva una forte vocazione pedagogica nei riguardi degli aspiranti scrittori, ma – sempre a detta di Calvino – non per uniformarli a un modello, ma per aiutarli a liberare il 'nuovo' di cui fossero portatori.

E lui, Calvino? Scende a Torino ogni mese (da Parigi, dove vive, a sentir lui, un po' come un eremita), ma più che dei manoscritti dei giovani autori o dell'attualità letteraria si occupa della collana di classici della narrativa «Centopagine» da lui ideata e diretta: un lavo-

ro destinato a tener viva l'eco d'una tradizione, dunque, più che una ricerca proiettata verso il futuro, verso la letteratura in fieri. Ora che i suoi 'padri' letterari sono morti, si direbbe che egli abbia rifiutato d'assumere quel ruolo di 'padre' che sembrava toccargli in eredità. Glielo dico: risponde che per fare il padre bisogna che qualcuno si riconosca come figlio, e poi che il presunto padre si riconosca nei presunti figli. Ma tutto fa credere – soggiunge – che questo rapporto padri-figli sia proprio finito, il che sarebbe un'ottima cosa se portasse a un rapporto di parità e comunanza, di piacere nel lavoro in comune, «invece c'è o uno scavare gallerie separate e esclusive, o una desolazione corale, da brefotrofio».

CAMON Nel 1964, ripresentando il suo primo romanzo, *Il sentiero dei nidi di ragno*, diciassett'anni dopo la prima edizione, lei ha scritto una prefazione in cui dice...

CALVINO Senta, Camon, prima vorrei che stabilissimo insieme qualche regola del gioco. Questo tipo di domande che cominciano: ...lei nell'anno tale ha scritto questo..., a cosa servono? Se una cosa l'ho già detta una volta non ho nessuna voglia di ripetermi. Le persone che parlano sempre delle stesse cose: che barba. Il mio primo impulso sarebbe di risponderle dicendo tutto il contrario, ma dovrei ricordarmi bene quello che avevo detto e in che occasione, e io questo genere di scritti non vado mai a rileggerli – parlo di interventi, articoli, prefazioni, dichiarazioni, nati sempre in una situazione precisa come battute d'un dialogo – passato quel momento non ci ripenso più. Per rimetterli a fuoco dovrei tornare a immedesimarmi in un contesto, in un umore...

CAMON Quel che lei dice lo prendo per buono anche per i suoi libri narrativi?...

CALVINO No, un momento. Un racconto, buono o cattivo che sia, una volta che l'ho scritto, magari potrà non piacermi più, ma continuo a portarmelo dietro, è qualcosa di definitivo, è *scritto*. Mentre gli interventi diciamo così teorici sono più dalla parte del parlato, hanno quel tanto d'approssimativo, d'effimero che è del parlato, comportano un certo disgusto che ho sempre avuto per la parola parlata: parlata da me, soprattutto. Ecco, ci posso fare su una teoria, se vuole (parlata: tanto poi me la dimentico): dell'espressione diretta

delle mie idee e dei miei giudizi, diffido: mi pare che il peso delle idee ricevute e approssimative, delle parole che uso perché sono quelle a disposizione in quel momento per capirci (o per fregarci a vicenda) sia troppo forte. Solo se il discorso è figurato, indiretto, non ridicibile a termini generici, a facilonerie concettuali, cosciente delle proprie implicazioni, ambiguità, esclusioni, solo allora *dice* veramente qualcosa, non mente.

CAMON La sua è una dichiarazione di sfiducia nel discorso ideologico in generale, o si riferisce in particolare alla sua esperienza, alle sue scelte di mezzi d'espressione?

CALVINO Partivo dalla mia esperienza, cioè anche dalle mie reazioni ai discorsi degli altri. Ma il mio bersaglio polemico non è il discorso astratto, formalizzato. Anzi. Dicevo d'un disgusto fondamentale per la parola, per questa roba che esce dalla bocca, informe, molle molle... Scrivere ha senso solo partendo da questa diffidenza per la parola, da questo disgusto... Io ho un'enorme difficoltà a esprimermi: a voce è un disastro, ma anche per scritto... È per questo che ho dovuto diventare scrittore, per questo bisogno che ho di riscrivere una frase quattro, cinque volte prima di trovare la forma giusta di dire una cosa, anche la più semplice, questo bisogno di strappare fogli appena cominciati... Dunque se lei mi dice discorso ideologico nel senso di ricorso a parole, concetti, costruzioni logiche che si sono ricevute come una pappa fatta, qualcosa solo da 'applicare', certo sono contro; se invece mi dice discorso ideologico come operazione mentale che comporta un'invenzione, un rischio, il rischio d'ogni ipotesi nuova, d'ogni progetto di nuovi modelli, allora sono pro. Ora, io penso che lei, in queste sue interviste ideologiche agli scrittori, diffiderà delle dichiarazioni ideologiche esplicite e vorrà scavare l'ideologia profonda, latente, e questo non solo per giudicarla in confronto a un modello d'ideologia 'buona', ma per tirarne fuori quel poco o quel tanto di verità che può magari esserci anche in un reazionario, proprio perché reazionario, l'importante è che non sia un fasullo, insomma se lei li intervista sarà perché s'aspetta che le dicano qualcosa, non che le confermino un giudizio a priori. Dunque io vorrei che mi facesse delle domande più empiriche, che so io?, mi chieda qual è il mio criterio per *cominciare* un racconto e quale per *finire*, e vedrà che un'ideologia finirà per saltar fuori,

magari mio malgrado. Invece con le domande di ‘commento ai testi’, bisogna sempre riportarsi a una data, mettersi ‘a monte’ di quel dato scritto, poi riportarlo all’oggi, attualizzarlo... Meglio delle domande attuali, che prescindano dalla storia individuale; tanto quella poi risale a galla lo stesso.

CAMON Avrei subito molte cose da obiettare, ma preferisco prenderla in parola. Comincio subito: se lei oggi volesse rimettersi a raccontare della guerra partigiana, come ne scriverebbe? Spero d’aver formulato la domanda secondo i suoi desideri: empirica e attualizzata, anche se non mi sono discostato dal punto di partenza che m’ero prefisso, cioè le sue prime esperienze di scrittore e le successive valutazioni critico-autobiografiche che lei ne ha dato in seguito.

CALVINO Sì, la domanda, così formulata... niente da dire: è una bella domanda... anche se rispondere... mica è uno scherzo. Credo che se riprendessi quella materia, se riuscissi a rimetterla a fuoco nella memoria, ecco, sarebbe a livello non macroscopico, ma quasi microscopico, una situazione, un episodio minimo, un momento tra la vita e la morte, momento assolutamente quotidiano in quella vita lì, abitudinario posso dire, è straordinario come ci si abitua anche alla possibilità di morire da un momento all’altro, un momento così, dicevo, visto nella rete di condizioni che lo determinano, condizioni materiali prima di tutto, biologiche, un certo rapporto con l’ambiente vegetale, i cespugli, l’attesa della crescita dei cespugli in primavera come condizione di sopravvivenza per il partigiano, per la sua possibilità di fare azioni in terreno aperto, nel ’45 l’inverno non voleva mai finire, si spiava la primavera nella crescita delle foglie, non come fine probabile della guerra, a quella per scaramanzia si diceva sempre di non credere, troppe delusioni avevamo avuto, ma per i cespugli, *custi* si chiamano nel mio dialetto, la fitta coltre verde che avrebbe coperto le vallate rendendoci invisibili, la simbiosi partigiano-rododendro, i problemi del vitto spaventosi, tutto l’inverno nelle nostre montagne non c’era da mangiare che castagne, l’avitaminosi che riempiva le gambe dei partigiani di foruncoli, *ciavèli* in dialetto, certe cose sulla vita partigiana nessuno le ha mai dette, che la prima cosa da cui si riconosceva un partigiano erano questi grossi foruncoli rossi-viola che buttavano pus giallo, i sulfamidici erano medicinali rarissimi, nessuno ha mai scritto un racconto che sia anche la storia

del sangue nelle vene, delle sostanze nell'organismo, dell'alimentazione (con tutto il fondamentale problema politico che comporta, dei rapporti con le popolazioni dei paesi, prese tra l'incudine e il martello, le requisizioni di bestiame, d'olio), le piaghe nei piedi, per gli scarponi che col gelo diventavano duri come strumenti di tortura, la simbiosi partigiano-pidocchi, le uova di pidocchio appese a ogni pelo, i giovani d'origine proletaria o montanara riuscivano a tenersi più puliti, ma gli studenti – quei pochi che c'erano tra i partigiani – eravamo di solito i più sporchi e pidocchiosi, parlo tra i partigiani semplici, non i comandanti. Poi le armi, tutte le varie generazioni d'armi che formavano un campionario eterogeneo, quelle vecchie del regio esercito, Prima e Seconda Guerra Mondiale, quelle nuove automatiche prese ai repubblicani e ai tedeschi, quelle (poche) alleate, magari arrivate nelle nostre mani dopo esser passate nelle mani dei tedeschi, io sono convinto d'aver portato sulle spalle una volta un bazooka che nessuno sapeva cos'era. Ogni arma ha una storia non meno movimentata delle storie degli uomini, come l'*Orlando Furioso* la guerra partigiana è un continuo passare d'armi di mano in mano, da un campo all'altro, e anche oggetti indumenti zaini scarpe. Del resto già nel mio primo romanzo il filo conduttore era la storia d'una pistola. Se scrivessi adesso un racconto o romanzo sui partigiani – glielo dico, tanto è estremamente improbabile che mi ritrovi nelle condizioni di spirito di farlo – dovrebbe essere il punto d'incontro tra un certo modo astratto, deduttivo, di costruire il racconto che ho elaborato negli ultimi anni, e un modo d'accumulazione di particolari dell'esperienza, di descrizione minuziosa di oggetti e luoghi e atti, che è un modo di scrivere di cui ogni tanto sento il bisogno anche se di rado sono riuscito a metterlo in atto. Certo ci vorrebbe una memoria molto più precisa della mia, più analitica. La storia sarebbe vista non *evenementielle* ma attraverso tutti i reciproci influssi di fauna e di flora e di clima e di fisiologia e di tutte le cose necessarie per la sopravvivenza, armi castagne munizioni lacci da scarpe, per passare via via ai condizionamenti militari locali e a quelli dei quartieri generali alleati e tedeschi, alle impostazioni politiche italiane legate alla loro volta a quelle internazionali, con un continuo allargarsi e concentrarsi del campo focale e anche della densità linguistica, dell'impasto dei vari strati di linguaggio, mettendo in luce la rete di

rapporti diretti e indiretti di fatti naturali e culturali e storici con un singolo minimo episodio in cui alcuni semplici combattenti anonimi mettono in gioco le vite loro e altrui.

CAMON Ma privilegiando questi condizionamenti oggettivi, non si perde il significato delle azioni umane? Scusi la domanda *ideologica* ma mi pare che ci sia in lei un'intenzione polemica, nel rappresentare in questi termini un'esperienza storica.

CALVINO Sì, una polemica antivolontaristica, certo. Contro un certo volontarismo campato in aria che si sente in giro in questi anni e che non può portare da nessuna parte. Un avvenimento storico, grande o piccolo, ha tutto uno spessore dietro, una molteplicità di strati. Senza il senso della necessità, la volontà è assolutamente niente.

CAMON Lei non teme un ritorno a una concezione della storia deterministica, fatalistica?

CALVINO Tutte le grandi teorie liberatorie sono state accusate d'essere determinismi (biologici, economici, psicologici, antropologici). Solo essendo coscienti al massimo dei fattori che ci determinano si può trovare lo spiraglio per sfuggire alla determinazione in senso passivo e dominarla in senso attivo. È il senso che ho voluto dare al mio racconto *Il conte di Montecristo* che resta ancora uno dei miei punti d'arrivo. Sa, quello del prigioniero che per poter fuggire arriva alla conclusione che deve costruire un modello di prigioniero da cui fuggire sia impossibile.

CAMON Il marxismo è stato travisato come determinismo economico mentre in realtà è il metodo per rovesciare questo determinismo. È questo che lei vuol dire?

CALVINO Voglio dire che la differenza, questa differenza decisiva, è quasi impercettibile, è uno spiraglio sottilissimo. La mappa della prigione perfetta e quella della fuga perfetta a prima vista sembrano identiche. Solo aguzzando la vista si può scoprire il punto in cui non combaciano.

CAMON Il bello è che lei non voleva cominciare con le dichiarazioni ideologiche.

CALVINO Ha visto? Già quella era una dichiarazione ideologica, e appena fatta, come appunto dicevo, s'è trovata subito esposta a essere smentita.

CAMON Smentita lo dice lei, io direi precisata. Ma forse è la stessa cosa, lasciamo perdere; succede sempre così quando al giudizio pronunciato ieri sovrapponiamo un giudizio oggi. Io vorrei proprio vedere cosa nascerebbe, per esempio, se oggi qualcuno le chiedesse non solo cosa significò per lei lavorare con Vittorini, ma cosa significa *oggi* per lei l'opera pratica, editoriale, intellettuale di Vittorini. E anche il corpus delle sue opere. Insomma, che valore ci dà, oggi. Se è un'esperienza finita, conclusa, esaurita, o una lezione attuale.

CALVINO Vittorini è morto alla vigilia d'un momento che sarebbe stato il *suo* momento, più che il '56, forse anche più che il '45. La spinta antirepressiva, antiautoritaria era stata il suo motivo costante, fino all'ultimo. E gli studenti, lui era stato il primo a impostare un discorso di contestazione studentesca, già nel '63, con una violenza che allora mi stupì, perché non avevo mai pensato che la politica degli studenti potesse essere una cosa così. I giovani, l'autonomia dei giovani rispetto agli anziani, la morale, il costume dei giovani, quelli erano temi suoi, che l'avrebbero preso. Poi il Terzo Mondo, tutto il mutamento di come concepire la politica... Ci si sarebbe buttato in mezzo, ci si sarebbe arrabbiato, non sarebbe certo stato al seguito degli avvenimenti, avrebbe litigato con mezzo mondo, avrebbe tirato fuori invenzioni e metafore nuove, in contrasto col linguaggio sempre più povero, col meccanismo mentale sempre più inceppato che si sarebbe trovato a fronteggiare...

CAMON Però l'ultima fase di Vittorini, che vedeva la liberazione nell'industrializzazione totale, nella tecnologia, non sarebbe entrata in crisi?

CALVINO Sarebbe entrata in crisi cento volte, ma lo spirito che ci metteva sarebbe stato sempre quello, Vittorini aveva una testa fatta in modo che in ogni cosa che pensava andava fino in fondo, nessuno ha avuto mai il coraggio di dire, come lui ha detto, che non solo era bene che ci fossero i polli allevati chimicamente perché milioni di persone ora potevano mangiare pollo, ma che non dovevano esserci più polli genuini perché così si aboliva il privilegio, nessuno è mai stato 'cinese' come lui, capace di pensare 'cinese' estremizzando lo sviluppo industriale, mentre tutti sono buoni a immaginarsi la linea cinese applicata in Occidente in termini d'arresto dello sviluppo industriale. Mica sto dicendo che avesse ragione; ci sono cento argo-

menti per smontare il suo discorso: dico solo che lui usava il pensiero in un certo modo. La prudenza gli era del tutto estranea, la prudenza che è pur sempre un dispositivo per la sopravvivenza della specie, oltre che una virtù cardinale; ma forse per il pensiero è l'assenza di prudenza che è vera virtù, cioè il vero dispositivo per la sopravvivenza della specie è il pensiero senza prudenza, perché tutto possa essere pensato fino in fondo, perché non ci siano poi delle sorprese, la vera prudenza della specie è l'assenza di prudenza del pensiero. E così Vittorini se avesse vissuto la fine degli anni Sessanta avrebbe preso molte sbandate, avrebbe cambiato parere molte volte, ma avrebbe fatto cambiare molte idee anche agli altri, la sua presenza non sarebbe stata marginale, avrebbe avuto la forza, avrebbe dato a questo periodo una dimensione che poteva avere e non ha avuto.

CAMON Allora torniamo un po' a lei, Calvino: in questo nuovo clima lei non ha pensato di continuare in qualche modo la battaglia di Vittorini, di riprendere a pubblicare «Il Menabò», la rivista che dirigevate insieme, o di riprendere il progetto di una rivista internazionale che avevate voluto fondare con alcuni tedeschi del gruppo '47 e alcuni francesi?

CALVINO No, le creazioni editoriali di Vittorini erano cose talmente sue, ho sempre escluso che potessi continuarle io. Devo dire che la mia collaborazione con Vittorini si limitava a qualche «mah!» ogni tanto. Lui sosteneva che questo mio continuo bofonchiamento di perplessità, che la mia refrattarietà a ogni entusiasmo, erano proprio la collaborazione che gli serviva. Certo aveva soprattutto bisogno di dialogare con tipi più entusiasti, più sollecitanti: per esempio, «Il Menabò» per molti numeri, direi tutti i numeri centrali, lo faceva con Leonetti. Insomma, faceva lui, e io ero ben contento di stare a vedere cosa tirava fuori e rimuginarci un po' sopra. Se ci fosse stato Vittorini, in questi anni forse sarei stato portato a mantenere un legame con l'attualità più diretto.

CAMON Lei vuol dire che Vittorini rappresentava per lei un rapporto con l'attualità, e che la sua morte ha significato per lei un cambiamento in questo rapporto? Ma attualità di che tipo: politica, intellettuale, letteraria?

CALVINO Un po' tutto, come storia vivente, morale in atto. Un rapporto col presente anche come sollecitazione dello scrittore, che

spinge a guardare intorno, a vedere: questo comunicava Vittorini letterariamente, il bisogno d'una rappresentazione attuale, datata, ma non in senso documentario: in senso sintomatico, come immagini significative, come ritmi verbali, cioè spingeva continuamente a spezzare la piattezza documentaria e a scavare. Lei prima mi chiedeva se considero Vittorini attuale oggi: ebbene, Vittorini era l'uomo dell'attualità, del nuovo, era un'energia proiettata sul nuovo. Era un estroverso (intellettualmente; nella vita magari era più introverso di me). Chissà, forse io avrei cominciato comunque a non riconoscermi più nel nuovo, in nessuno degli aspetti del nuovo, e a ritirarmi nel mio bozzolo; lui certamente no, sarebbe stato in mezzo a quel che succedeva più che mai, e la nostra collaborazione non avrebbe potuto continuare. Fatto sta che gli anni dopo la sua morte coincidono con una presa di distanza da parte mia, con un cambiamento di ritmo. Una vocazione di topo di biblioteca che prima non avevo mai potuto seguire perché passavo la giornata in ufficio e la sera uscivo, adesso ha preso il sopravvento, con mia piena soddisfazione, devo dire. Non che sia diminuito il mio interesse per quello che succede, ma non sento più la spinta a esserci in mezzo in prima persona. È soprattutto per via del fatto che non sono più giovane, si capisce. Lo stendhalismo, che era stata la filosofia pratica della mia giovinezza, a un certo punto è finito. Forse è solo un processo del metabolismo, una cosa che viene con l'età, ero stato giovane a lungo, forse troppo, tutt'a un tratto ho sentito che doveva cominciare la vecchiaia, sì, proprio la vecchiaia, sperando magari d'allungare la vecchiaia cominciandola prima.

CAMON La vecchiaia, se vogliamo accettare la sua terminologia, presuppone un rapporto coi giovani, la trasmissione d'un sapere o d'una esperienza, insomma un ruolo di guida, di maestro. Si sente sollecitato in questo senso? Lasciamo da parte l'esempio di Vittorini che, secondo quanto lei ha detto, era legato a un temperamento e a un rapporto coi tempi. Ma su altre basi, con altre persone, lei non ha mai pensato d'avviare un lavoro di gruppo, una rivista, uno scambio d'esperienze?

CALVINO No, quel ruolo lì no, non ho proprio la stoffa di quello che dirige, che 'mobilita'. Certo negli ultimi anni gli amici con cui discuto con soddisfazione sono tutti molto più giovani di me, perso-

naggi molto diversi l'uno dall'altro, ma ognuno già con delle idee in testa, una via molto precisa in cui cercare, e che con me parlano per spiegarmi delle cose, per insegnarmi loro, magari per sgridarmi. E io quello che posso dare in cambio sono sempre dei 'se' e dei 'ma', dei dubbi insomma. Qualche indicazione bibliografica, anche, ma è tutta gente che legge molto più di me. Alle volte mi viene il rimorso d'essere troppo scoraggiante, penso che mi manderanno al diavolo; invece no, in genere tornano, vuol dire che in qualche modo un dialogo c'è. Riviste o cose così, sì, ogni tanto se ne parla, si fanno dei progetti. Con Gianni Celati, soprattutto, che è una specie di vulcano di idee, l'amico con cui ho lo scambio d'idee più nutrito. Però si finisce sempre per tendere a una rivista di studi, di teorica, siamo in un'epoca più speculativa che creativa, mi pare proprio. Si finirebbe sempre per fare una cosa che la leggono quattro gatti, meglio fare libri, allora. Io però sogno anche una rivista tutta diversa, diversa come pubblico innanzitutto: una rivista di romanzi a puntate come quelle che facevano Dickens, Balzac. Anche qui dovrebbero scrivere scrittori veri, scrivere su commissione (io credo molto allo scrivere su commissione), e attraverso questa rivista ritrovare le funzioni vere d'un rapporto col pubblico: il piangere, il ridere, la paura, l'avventura, l'enigma... Perché dovrebbe essere una rivista a larga tiratura, che si vende nelle edicole, una specie di «Linus» ma non a fumetti, romanzi a puntate con molte illustrazioni, un'impaginazione attraente. E molte rubriche che esemplificano strategie narrative, tipi di personaggi, modi di lettura, istituzioni stilistiche, funzioni poetico-antropologiche, ma tutto attraverso cose divertenti da leggere. Insomma un tipo di ricerca fatto con gli strumenti della divulgazione. Ma Celati dice che non bisogna fare la lezione a nessuno, non si può tenere un atteggiamento pedagogico. Invece io credo che spiegando queste cose agli altri forse riusciremmo a capirle anche noi. Insomma a me piacerebbe un rapporto così con un pubblico nuovo che non ha ancora pensato al posto che può avere la letteratura nei bisogni quotidiani. Non che sarei capace di farla io, una rivista così, ma se ci fosse sarei contento.

CAMON Mi pare che questo suo interesse per un pubblico nuovo contraddica quello che diceva prima, di non riconoscersi nel presente. Piuttosto mi sembra che lei si colleghi a una linea che è poi quella

di Gramsci, con l'importanza che Gramsci dava alla narrativa popolare, passando attraverso al «Politecnico» di Vittorini che intendeva anche lui la letteratura come guida sociale, ma in quanto vera letteratura, cioè con la condizione della libertà fantastica.

CALVINO Sì, è vero, di quel periodo lì m'è rimasto il senso d'un bisogno collettivo a cui rispondere. Ma adesso il discorso della cultura d'oggi è tutto diverso, va verso la negazione, e in questo senso ci ha magari più rigore, la via negativa è una delle dimensioni fondamentali del pensiero, molti possono credere che se uno lavora sulla negazione comunque vada va sempre bene, ma lì allora io sento il bisogno di prendere le distanze, sento che la verità della negazione non coincide con tutte le proposte fasulle che si sentono. Cioè non mi riconosco dove sento un certo spirito di classe: la classe dei disappetenti, degli annoiati, degli inutili, di quelli che hanno tutto e possono permettersi di tendere al niente. Diciamo un buon settantacinque per cento di quel che si presenta come pensiero di 'sinistra' oggi ha quel marchio di classe maledetto. Invece io continuo a credere nella sollecitazione dell'appetito, delle classi che hanno appetito, che stanno facendo il viaggio d'andata, non quello di ritorno. Se fossi un tecnico dell'alimentazione (è un po' per caso che non lo sono; sa che io all'università ero iscritto ad agraria) mi occuperei dei problemi di come dar da mangiare a miliardi di persone, il che comporta oltretutto cambiamenti d'abitudini culturali resistentissime. Le grandi rivoluzioni saranno alimentari: gli italiani saranno liberi solo quando capiranno che la pastasciutta non è un elemento vitale come l'aria. Invece sono un tecnico del materiale verbale e immaginativo e mi occupo degli appetiti di parole scritte, di storie raccontate, di figure mitologiche: tutta roba non meno essenziale del cibo, com'è noto.

CAMON Noto che dalle sue risposte si direbbe che lei si muova in un orizzonte esclusivamente italiano. Eppure lei abita da diversi anni a Parigi. Cos'è Parigi, per lei? Il rifugio sugli alberi di Cosimo Piovasco di Rondò? Quali sono i suoi rapporti con la cultura francese? Forse questo suo vivere sospeso tra due paesi, le permette di vedere tanto la vita intellettuale italiana che quella francese da un osservatorio distaccato. Come le sembrano le cose, di lassù?

CALVINO Parigi per me è la vita di famiglia, un posto dove sto tranquillo, dove ognuno fa i fatti suoi. Esco di casa solo per compra-

re i giornali, la *baguette*, i formaggi. Avevo più rapporti con la cultura francese prima, quando andavo a Parigi un paio di volte all'anno e appena arrivato mi mettevo a telefonare, a veder gente. Bisogna anche dire che la cultura francese s'è molto specializzata, ha imposto un suo linguaggio, una sua linea di discorso. Vede «Critique», tutti gli articoli scritti in quel modo lì. Ancora nei grossi personaggi, in Foucault, il discorso è come un grande spettacolo, una grande acrobazia, e la lettura riserva delle soddisfazioni; ma nella più parte dei casi sembra sempre di leggere la stessa solfa. Certo sarà utile per stabilire un rigore, ma io non sono mai stato capace d'accettare un linguaggio codificato, sento subito il bisogno di romperlo, di dire le cose in un'altra maniera, cioè di dire altre cose. La ricerca letteraria più avanzata, «Tel Quel», «Change» non saprei proprio giudicarla, se non molto dal di fuori, né prendere posizione nelle loro violentissime polemiche interne. E quel tipo di politicizzazione a me non convince. Tra quelli che sono gli ispiratori teorici di «Tel Quel», Barthes, sì, mi sembra che sia sempre molto intelligente. Poi si entra subito in un terreno più filosofico, Derrida, Lacan, dove io mi muovo male. Ho un amico che mi spiega, ogni tanto, e allora mi faccio un'idea. Insomma non è che stando a Parigi mi senta spinto a seguire dall'interno lo sviluppo delle varie scuole, settimana per settimana. Bisognerebbe seguire i vari seminari, imporsi una disciplina da studente oltre che da studioso, dico da studente all'antica. Una volta sono andato anche a sentire Lévi-Strauss, ma è esattamente come leggere il libro che pubblicherà, solo in anticipo. A me Lévi-Strauss interessa sempre molto, lui si distacca da tutti, a me piace proprio per gli aspetti che da noi si criticano di più, mi piace questa cristallografia della civiltà, non mi interessano quelli che lo vorrebbero conciliare con la storia, la sua verità è tutto il contrario di questo, e – ora sarebbe troppo lungo spiegare – io ci credo. Insomma, sono le ricerche che non hanno una suggestione letteraria diretta, che mi interessano di più: la semiologia di Greimas, una cosa che è più dalla parte della logica, quella mi piace. Ma siamo sempre lì, sono cose che un empirico come me non può permettersi, bisogna adottare quel modo di pensare e lasciar perdere tutto il resto, e io non sono mai capace di pensare una cosa per volta, penso sempre qualcosa e il suo contrario, quindi è inutile che mi ci metta.

CAMON Le faccio notare che finora ha parlato solo di ricerche che si svolgono nell'ambito dello strutturalismo. C'è solo quello, a Parigi? Uno pensa a una figura come Sartre, prima di tutto.

CALVINO Sarà che non mi ci sono avvicinato al momento giusto; adesso una spinta nella sua direzione non la sento. Ma certo a Parigi roba ce n'è, dico indirizzi intellettuali diversi anche se con qualche dato in comune. Con gli amici di Bataille, con quelli che sono intorno a Blanchot, un rapporto ce l'avevo, soprattutto quando c'era Vittorini, alle volte penso che avrei dovuto mantenerlo proprio perché loro sono esattamente tutto il contrario di come sono io, e allora il dialogo potrebbe essere utile, invece non son più stato capace. In fondo quelli con cui mi sento più a mio agio sono un gruppo che nessuno sa che esista, l'OuLiPo, amici di Raymond Quenau, poeti e matematici che hanno fondato questo Ouvroir de Littérature Potentielle, un po' nello spirito di Jarry e di Roussel. C'è Georges Perec che ha scritto un romanzo senza usare mai la lettera *e*; e adesso ne ha scritto un altro in cui c'è solo la *e* e sono scomparse le altre quattro vocali. Quello che me li rende vicini è il loro rifiuto della gravità, questa gravità che la cultura letteraria francese impone dappertutto, anche dove sarebbe necessaria un po' di autoironia. Questi qui no: considerano la scienza non in modo grave, ma come gioco, secondo quello che è sempre stato lo spirito degli scienziati veri, del resto. Certo anche in loro, in questo scherzare per partito preso, in questa meticolosità da collaboratori della «Settimana enigmistica», c'è una dimensione eroica, un nichilismo disperato.

CAMON In cui lei non si riconosce fino in fondo?

CALVINO Mi riconosco in tante cose, ma sono sempre pezzetti d'uno specchio che non combaciano. A questo punto della mia vita sono un po' come uno che cammina con le braccia cariche di pacchetti che cascano da tutte le parti: faccio per prendere qualcosa e tutto il resto mi scappa. Vorrei fermarmi a mettere un po' d'ordine.

CAMON Il suo nuovo libro, uscito da qualche mese, ha tutta l'aria di una pausa, ma non, forse, per mettere ordine, bensì per smentire la possibilità di qualsiasi ordine. È un giudizio impressionistico, lo ammetto subito. Ma *Le città invisibili* sembrano proprio una ripresa e una smentita della splendida utopia delle *Città del mondo* di Vittorini. Dico una smentita, perché mentre il progetto vittoriniano

si bloccava allo stadio di frammento in una tensione verso la città ideale, *Le città invisibili* sono un libro che testimonia la caduta e la sfiducia, per sempre, verso ogni futuro sociale, verso ogni ordine per cui lottare.

CALVINO Rifiuto nettamente questa interpretazione del mio libro. È un libro in cui ci s'interroga sulla città (sulla società) con la coscienza della gravità della situazione, gravità che sarebbe criminale passare sottogamba, e con una continua ostinazione a veder chiaro, a non accontentarsi di nessuna immagine stabilita, a ricominciare il discorso da capo. È vero che c'è dietro Vittorini, le città di Vittorini, la tensione tra città mitica e città futura, è probabile che una prima suggestione venga di là (e non solo da quel romanzo incompiuto, ma da prima, già dai pezzi degli anni Quaranta ora ripubblicati in *Nome e lagrime*, che per rileggerli devo riportarmi con la memoria all'effetto che mi facevano quando uscivano su «Tempo» illustrato durante la guerra, strani messaggi cifrati, quando ancora non sapevo niente di Vittorini né di niente). Se si vuole attaccare questo mio libro per l'uso che faccio d'un repertorio d'immagini tradizionali, d'un linguaggio un po' prezioso, magari d'un tono ogni tanto sospirioso, io certo sono pronto a difendere quello che ho fatto, ma comunque queste sarebbero critiche nello spirito di Vittorini, critiche che probabilmente lui stesso m'avrebbe mosso, mentre non ci si può richiamare a Vittorini, nemico di tutti i suonatori di piffero, per rammaricarsi che io non suoni la fanfara per una qualche città futura. Il discorso che viene fuori da questo libro non credo sia molto cambiato dalle altre cose che ho scritto magari più in presa diretta sulla vita di tutti i giorni: guardi *La formica argentina* e *La nuvola di smog*, due racconti scritti a una decina d'anni di distanza che poi li ho messi insieme perché il modo in cui rappresento la natura in uno e la città nell'altro viene fuori uguale, non meno pessimistico che in questo ultimo libro, e in entrambi mi veniva di chiudere su una nota che non era disperata, anche se non consolante. Non una conclusione teorica, questo no, solo una contrapposizione d'immagini. Se questo sia lo stoicismo come dicono i critici, non lo so e non sta a me dirlo, fatto sta che la costruzione delle cose che scrivo mi viene sempre così. Naturalmente cambio anch'io col passare degli anni, ogni giorno ne imparo una nuova, ci mancherebbe che non cambiassi

anch'io, però procedo più per accumulazione che per conversioni e rinnegamenti, e i materiali che via via accumulo tendo ad aggregarli in un sistema di cristallizzazione che resta sempre lo stesso. Se vuole può accusarmi d'essere statico, di battere sempre sullo stesso chiodo: perfino *La giornata d'uno scrutatore* si chiude con l'affermazione che la città perfetta è quella che s'intravede per un attimo nel fondo dell'ultima città dell'imperfezione, cioè proprio la stessa cosa che dico nell'ultimo pezzo in corsivo delle *Città invisibili* e che tutti i critici citano... Cioè citano tutti le ultime righe, quelle sull'inferno, mentre poco più sopra c'è il passaggio sull'utopia discontinua che dà senso a tutto il discorso.

CAMON Però *Il cavaliere inesistente* (1959, se non sbaglio) si chiude con un'invocazione al futuro. Non si può negare che questa sua aspettativa utopica si sia andata attenuando.

CALVINO Utopia è un termine che si usa sempre in modo vago, mentre se si va a vedere i cosiddetti utopisti presentano dei sistemi di pensiero estremamente precisi e circostanziati. E quella di Saint-Simon è tutt'altro che un'utopia, è il modello di società cui tendono tanto gli Stati Uniti quanto l'Unione Sovietica, la sua è la vera e unica ideologia oggi vittoriosa su scala mondiale. Invece Fourier ha perso su tutta la linea, è stato emarginato e tradito. In questa sua intervista avrei voluto che mi chiedesse cosa è stato per me il lavoro per l'antologia degli scritti di Fourier, pubblicata nel '71. Ebbene, ci tenevo: volevo essere il mio contributo al rimescolio di idee di questi anni. È un lavoro che mi sono portato dietro per almeno cinque anni, volevo che questo autore, questo mondo, questo modo di far funzionare il cervello diverso da tutti gli altri entrassero nel circuito delle idee italiano, nel patrimonio di suggestioni che stanno dietro alla politica come alla letteratura, come un punto di riferimento se non altro, che si sapesse che si può pensare anche così e non solo cosà. Invece niente. I pochi specialisti mi hanno fatto capire che era meglio girarsi alla larga dal loro terreno; e la cultura letteraria non se n'è nemmeno accorta. Forse ho sbagliato io, avrei dovuto buttarmici di più in prima persona, invece ho voluto mantenere un distacco di studioso obiettivo, ho fatto un'introduzione solo informativa, soprattutto sulla fortuna letteraria di Fourier, perché non volevo mettermici di mezzo, volevo che si leggessero i testi senza intermediari. Ma questo anche

perché la mia posizione verso Fourier non era facile da definire, non mirava a una qualche indicazione pratica, ma a un'acquisizione morale e fantasmatica. Cioè lo leggo come un autore letterario, ma io leggo così si può dire qualsiasi autore, cercando nuove possibilità di far funzionare il ragionamento e l'immaginazione, e solo quando quest'acquisizione s'è iscritta nei nostri circuiti mentali, allora potrà anche influire nella pratica, non sappiamo come. Insomma non potrei dire d'essere fourieriano perché sono anche tante altre cose tutte diverse, e lo stesso devo dire di tanti altri sistemi di pensiero che ho frequentato: credo che i rapporti tra mondo scritto e mondo della pratica devono fare un lungo giro, provare la loro capacità di cristallizzare materiali diversi che i giorni gli depositano addosso, ed è così che non solo i filosofi ma anche i poeti cambiano il mondo. Altri tipi di rapporto più diretto non ne conosco, o almeno non ci credo.

CAMON Allora bisogna dire che Fourier con lei non ha funzionato. Dell'ottimismo di Fourier, nelle *Città invisibili* non c'è traccia. Forse in Fourier lei andava cercando di ritrovare l'illuminismo, il razionalismo, lo spirito settecentesco del *Barone rampante*. Ma lo andava cercando perché questo spirito era per lei ormai lontano, perduto.

CALVINO Prima c'erano dei critici che dicevano: Calvino non ha il senso del tragico, è troppo razionalista. Adesso ci sono dei critici che dicono: Calvino rappresenta la sconfitta della ragione, non crede nelle magnifiche sorti e progressive. Sono discorsi ai quali non sono molto sensibile. È vero che continuo a interessarmi del Settecento: è un gran secolo, con aspetti diversi e contrastanti, dalla filosofia dei Lumi agli ultimi maghi e alchimisti, agli occultisti e illuminati come anche Fourier, agli eredi della filosofia della natura del Rinascimento, come Goethe, ma sempre con uno sfondo comune, l'idea d'un disegno dell'universo, una storia extraumana in cui s'inserisce la storia umana. È lo sfondo che può ritrovare in alcuna delle mie *Città*, credo. D'essere settecentesco, illuminista, razionalista, come dicono i critici, non l'ho mai né confermato né smentito. Lo dicevano per farmi un complimento, finché le parole non hanno cambiato segno: oggi l'illuminismo non gode più d'una buona stampa. È stato un cambiamento di clima che per l'Italia, dico per la cultura italiana di sinistra, è cominciato solo negli

anni Sessanta, potremo farlo coincidere con la traduzione della *Dialettica dell'illuminismo* di Horkheimer e Adorno, i quali fanno risalire ai Lumi le colpe di tutti i mali, anzi rintracciano le origini dello spirito borghese nientemeno che nell'*Odissea*. Be', questo mi dispiace, Ulisse mi è sempre stato simpatico. Devo dire che io ad Adorno sono sempre stato piuttosto refrattario, sarà un mio limite, ma per tutta questa scuola tedesco-americana che ha avuto tanta importanza nell'orizzonte ideologico della 'nuova sinistra' le mie riserve sono sempre forti. È proprio il concetto di 'sistema' che può essere una trappola, se lo si prende come un meccanismo rigido. Come esempio di grande sistema che possa servire come termine di confronto adoprerei quello dell'equilibrio biologico terrestre, in cui una qualsiasi alterazione si ripercuote in una serie d'alterazioni, finché non si raggiunge un nuovo equilibrio (se lo si raggiunge, perché sono possibili anche assestamenti attraverso processi catastrofici che durano milioni d'anni). Ebbene il capitalismo mondiale non conosce nemmeno l'equilibrio instabile del sistema biologico, continua a vivere in una situazione di catastrofe sospesa, e per quanto riesca continuamente a turare le sue falle non riesce a diventare un sistema autoregolato con un minimo di stabilità. Io alla razionalizzazione capitalistica non ho mai voluto crederci, e mi pare che i fatti mi diano ragione: altro che razionalizzazione! Io sono sempre restio a dare a tutta una serie di valori la qualifica di 'borghesi' e trasformarli da positivi in negativi: magari è roba che può venir buona e non è il caso di darla via, e la borghesia non ha bisogno dei regali di nessuno. Mi trovo meglio col modo di pensare dei marxisti all'antica, che il capitalismo per quanto faccia resterà sempre una giungla di contraddizioni insanabili: cioè è 'sistema' ancor meno di quanto è 'sistema' una giungla, che è retta da un suo equilibrio biologico complessivo. E anche se il capitalismo pretende d'essere un sistema finalizzato e autoregolato globalmente noi dobbiamo avere una testa abbastanza sistematica per capire che non lo è, o meglio una testa abbastanza analitica per scorgere i punti in cui i vari poteri e interessi non collimano. È sempre la storia di Montecristo che dicevo prima: la prigione e la mappa della prigione.

CAMON Mi pare di notare una contraddizione. Lei poco fa ha detto che l'utopia della 'società industriale' di Saint-Simon ha vinto

su scala mondiale. Ebbene, questo mi pare un 'sistema' ancor più coerente e razionalizzato di quello descritto da Adorno.

CALVINO Uno parlava al futuro, l'altro al presente... No, prima mi lasci spiegare un altro punto. Per me il 'sistema' funziona se si sa che è qualcosa di mentale, un modello costruito con la mente e che va continuamente verificato con l'esperienza: invece, se uno crede che il sistema s'identifichi col fuori, col mondo... Sa che è uno dei sintomi della schizofrenia? Gli schizofrenici sono convinti che il mondo sia un sistema organizzato ai loro danni. Ma all'uso del modello formalizzato, deduttivo, strutturale, io ci tengo molto, credo che sia uno strumento operativo necessario sia come schema del presente, sia come progetto del futuro (o utopia, o profezia) da contrapporre al presente. Anche lì, quando andremo ad applicarlo nella realtà il nostro sistema diventerà sempre un'altra cosa, perché la rete delle determinazioni sarà sempre più fitta e molteplice dei nostri modelli teorici, e allora ci vorranno sempre nuovi sistemi (mentali) per capire il presente e indirizzare il futuro. Ormai sappiamo che il socialismo, i cento o centomila tipi di socialismo che potremo incontrare saranno fasi di cui nessuno potrà dirsi soddisfatto, anche se alcune cose andranno meglio, magari dove meno ci si aspetta, e molte altre peggio, finché non si troverà un meccanismo di rivoluzione ininterrotta e di recupero ininterrotto che sia abbastanza armonico per funzionare e correggersi con un ritmo e un equilibrio naturali, senza l'uso mistificante e petulante della parola... Forse quello è il punto: l'uso della parola, non so se il punto d'arrivo o il punto di partenza, la parola che sappia di funzionare come parola, in modo che tutto ciò che non è parola possa funzionare senza parola: una cultura, cioè un'economia, cioè una nuova natura che si muova in forza delle proprie determinazioni e autoregolazioni interne, la storia umana che ritrovi al livello del massimo sviluppo il reinserimento in una storia naturale non catastrofica...

CAMON Ora mi pare che lei stia ritornando all'utopia settecentesca...

CALVINO Le avevo detto che non riuscivo a mettere in ordine il mio mondo? Ma no, vede? tutto si tiene.

INDICE DEI NOMI E DEI TITOLI

- Accattone* di Pasolini, 103
 Adorno Theodor Wiesengrund, 177, 178
Agostino di Moravia, 8, 14, 15
Airone (L') di Bassani, 58, 59
 Alicata Mario, 40
Alì dagli occhi azzurri di Pasolini, 103, 104
Allegoria e derisione di Pratolini, 26, 31, 32, 35, 37, 38
Amado mio di Pasolini, 82
Ambizioni sbagliate (Le) di Moravia, 8
Amore coniugale (L') di Moravia, 14
Anno sull'altopiano (Un) di Lussu, 149
 Apollinaire Guillaume, 15
 Apuleio, 15
A quale tribù appartieni? di Moravia, 21
 Asor Rosa Alberto, 38, 39, 70-72, 79, 102-104, 106
Attenzione (L') di Moravia, 19
Atti impuri di Pasolini, 82
Azorin e Mirò di Cancogni, 79

 Balzac Honoré de, 15, 170
 Banti Anna, 124
 Barberi Squarotti Giorgio, 136
Barone rampante (Il) di Calvino, 176
 Barthes Roland, 172
 Basaglia Franco, 142
 Bassani Giorgio, 1 e n, 3n, 45-60
 Bataille Georges, 173
 Baudelaire Charles, 15
 Bellocchio Marco, 96

 Benedetti Arrigo, 67
 Bergson Henri, 65
 Bertolucci Bernardo, 96
 Betocchi Carlo, 3n
 Bettini Pompeo, 48
 Bigiaretti Libero, 121
 Bigongiari Piero, 27, 72
 Bilenchi Romano, 51
 Bismarck Otto von, 74
 Blanchot Maurice, 173
 Bo Carlo, 27, 29
 Boccaccio Giovanni, 15, 33
 Bompiani Valentino, 13
 Bonvesin della Riva, 72
 «Botteghe Oscure», 79
 Butor Michel, 57, 60

 Calvino Italo, 1-3, 161-178
 «Campo di Marte», 28-30, 38, 39
 Camus Albert, 11, 60
 Cancogni Manlio, 63, 65, 71, 72, 79
 Caproni Giorgio, 3n
 Carducci Giosue, 9
 Cassola Carlo, 1, 50-52, 61-80, 92, 93
Cavaliere inesistente (Il) di Calvino, 175
 Celati Gianni, 170
 Cellini Benvenuto, 27
 Cesarano Giorgio, 151
 «Change», 172
 Citati Pietro, 116
Città del mondo (Le) di Vittorini, 173
Città di pianura (Una) di Bassani, 47
Città invisibili (Le) di Calvino, 173-176
 «Classe e Stato», 149

- Coleridge Samuel Taylor, 15
 Compagni Dino, 33
Conte di Montecristo (Il) di Calvino, 166
Costanza della ragione (La) di Prato-
 lini, 38
Critica della ragione dialettica di Sartre, 118
 «Critique», 172
 Croce Benedetto, 9, 27, 30, 33, 48, 51, 65, 72, 84
Cronaca familiare di Pratolini, 35
Cronache di poveri amanti di Pratolini, 36, 38
Cuore arido (Un) di Cassola, 70, 75-77
- D'Annunzio Gabriele, 8, 86, 88
 Dante Alighieri, 26, 27, 33, 72
 Debray Régis, 23
Dedalus di Joyce, 71
 De Gaulle Charles, 10
 Dekobra Maurice, 7
Delitto e castigo di Dostoevskij, 12, 78
 Derrida Jacques, 172
Dialettica dell'illuminismo di Hork-
 heimer e Adorno, 177
Diario di Villarosa di Pratolini, 32
 Dickens Charles, 15, 170
Dietro la porta di Bassani, 56
Disubbidienza (La) di Moravia, 14
Divina Commedia (La), 26
Divini mondani (I) di Ottieri, 128, 130, 134, 138, 139
 Doeblin Alfred, 33, 34
 «Domenica del Corriere (La)», 9
Donnarumma all'assalto di Ottieri, 129
Dopo Campoformio di Roversi, 155
 Dostoevskij Fedor, 6, 12, 15, 33, 78
 Dreiser Theodore, 34
Dublinese di Joyce, 71
- Eclissi dell'intellettuale (L')* di Zolla, 110
- Eco Umberto, 130
 Edipo, 15
 Eliot Thomas Stearns, 15
 Enzensberger Hans Magnus, 2
Eroe del nostro tempo (Un) di Prato-
 lini, 38
 «Espresso (L')», 17, 67, 91
Étranger (L') di Camus, 13
 «Express», 57
- Fanon Frantz, 100, 104
Fausto e Anna di Cassola, 70, 76, 77
 Fernandez Dominique, 14, 32, 57
 Ferretti Gian Carlo, 46, 52, 54, 57, 70
Fidanzati del Mugnone (I) di Prato-
 lini, 37
Figli e amanti di Lawrence, 71
 Flaubert Gustave, 15
Formica argentina (La) di Calvino, 174
 Fortini Franco, 3n, 43, 56, 71, 104, 121, 147, 150, 151, 158
 Foucault Michel, 13, 172
 Fourier Charles, 175, 176
 Franceschi Roberto, 42
 Franco Francisco, 10, 18
 Freud Sigmund, 6, 13-15
Fuori Storia di Camon, 97
- Gadda Carlo Emilio, 67
 Gaeta Francesco, 48
 Garibaldi Giuseppe, 74
 Gatto Alfonso, 3n, 27-30, 35, 109
 Gentile Giovanni, 30
Giardino dei Finzi-Contini (Il) di Bas-
 sani, 46, 51, 53, 56
Giornata di uno scrutatore (La) di
 Calvino, 175
Giornata memorabile (Una) di Prato-
 lini, 32, 34, 35
 Giudici Giovanni, 121
 Giuliani Alfredo, 58
 Godard Jean-Luc, 96
 Goethe Wolfgang, 176

- Gogol Nikolaj, 15
 Goldoni Carlo, 15
 Govoni Corrado, 3n
 Gramsci Antonio, 84, 171
 Greimas Algirdas Julien, 172
 Guanda Ugo, 28

 Hardy Thomas, 76
 Hitler Adolf, 8, 16, 74
 Horkheimer Max, 177
 Huizinga Johan, 30

Impagliatore di sedie (L') di Ottieri, 128, 130
Indifferenti (Gli) di Moravia, 7-9, 11-13, 15, 75, 77
 Ionesco Eugène, 140, 141
Irrealità quotidiana (L') di Ottieri, 128
Istituzione negata (L') di Basaglia, 142

 Jahier Piero, 3n, 27
Jalousie (La) di Robbe-Grillet, 57
 James Henry, 48
 Jarry Alfred, 173
 Joyce James, 15, 72

 Kafka Franz, 78, 79

 Lacan Jacques, 172
 Lawrence David Herbert, 71
 Lenin, 41, 69, 73, 74, 100
 Leonetti Francesco, 2, 81, 112, 144, 145, 148, 168
 Leopardi Giacomo, 15
 «Letteratura», 34
 Levi Primo, 140
 Lévi-Strauss Claude, 104, 172
 «Linus», 170
 Longhi Roberto, 48
 Luzi Mario, 3n, 27, 29, 72, 84

Macchina mondiale (La) di Volponi, 124, 125
 Machiavelli Niccolò, 33

 Macrì Oreste, 27
 Mallarmé Stéphane, 15
 Manacorda Giuliano, 110, 116
 Mann Thomas, 48, 56
 Manzoni Alessandro, 12, 15, 27
 Mao Tse-tung, 23, 138
 Marcuse Herbert, 104, 111, 120, 140, 141
 Marx Karl, 14, 74, 106, 129, 131, 154, 159
 Maupassant Guy de, 15
 Mazzini Giuseppe, 74
Meglio gioventù (La) di Pasolini, 88
Memoriale di Volponi, 110, 115, 116, 123, 124
Memorie dell'incoscienza di Ottieri, 128
 «Menabò», 2, 130, 136, 168
Mestiere di poeta (Il) di Camon, 1n
Metello di Pratolini, 30, 36, 37
 Miotto Angelo, 14
Moglie del tiranno (La) di Camon, 1n, 3
 Molière, 15
 Montale Eugenio, 3n, 9, 37, 47, 54, 62
 Moravia Alberto, 1 e n, 5-24, 26, 58, 75, 96, 101, 114, 119
Morto ai paesi di Gatto, 28
 Muscetta Carlo, 36
 Mussolini Benito, 7

 Napoleone Bonaparte, 74, 156
Narrativa del dopoguerra di Barberi Squarotti, 136
Nausea (La) di Sartre, 11, 13, 157
 Nietzsche Friedrich, 14
Nome e lagrime di Vittorini, 174
 «Nuovi argomenti», 15, 19, 57
 «Nuovo impegno», 149
Nuvola di smog (La) di Calvino, 174

 «Officina», 2, 83, 84, 90, 112, 113, 144-149, 156
 Olivetti Adriano, 122, 132

«Opera aperta», 40
 Ottieri Ottiero, 1, 2, 109, 121, 127-142

Padrone (Il) di Parise, 140
 Palazzeschi Aldo, 3n, 9, 27, 58
 Pampaloni Geno, 116, 120, 121
 Pancrazi Pietro, 15
 «Paragone», 47, 151
 Parise Goffredo, 140
 Parronchi Alessandro, 29, 71, 72
 Pasolini Pier Paolo, 1 e n, 3n, 17, 53,

67, 81-107, 112-114, 146

Passione e ideologia di Pasolini, 94

Paura e tristezza di Cassola, 71

Pavese Cesare, 13, 161

Pea Enrico, 9

Perec Georges, 173

Petronio, 15

Pignotti Lamberto, 3n, 87

Pio XIII, papa, 85, 147

Pirandello Luigi, 13

Poesia in forma di rosa di Pasolini, 85

«Politecnico (Il)», 171

Pratolini Vasco, 1 e n, 3n, 25-43, 51

Processo (Il) di Kafka, 79

Proust Marcel, 27, 48, 56, 57, 64

Puccini Giacomo, 152

Pullini Giorgio, 30

«Quaderni piacentini», 149

Quartiere (Il) di Pratolini, 36, 38

Quasimodo Salvatore, 3n

Quenau Raymond, 173

«Questo e altro», 120

Raboni Giovanni, 151

Radiguet Raymond, 27

Ragazza di Bube (La) di Cassola, 70, 77

Registrazione di eventi di Roversi, 143, 151-153

Religione del mio tempo (La) di Pasolini, 85

Remarque Erich Maria, 7

Rimbaud Arthur, 15

Rivoluzione culturale in Cina (La) di Moravia, 21

Robbe-Grillet Alain, 57, 60

Romanò Angelo, 83, 84, 86

«Ronda (La)», 9

Rops Daniel, 30

Rosai Ottone, 27

Rossellini Roberto, 96

Roussel Raymond, 173

Roversi Roberto, 1, 3n, 112, 143-159

Saba Umberto, 9, 14, 48

Sacchetti Franco, 33

Sacchi Filippo, 89

Saint-Simon Louis de Rouvroy de, 175, 177

Salazar Antonio, 18

Salerno Enrico Maria, 89

Salinari Carlo, 36

Samperi Salvatore, 96

Sanguinetti Edoardo, 3n, 58

Santi Piero, 71

Sarraute Nathalie, 57

Sartre Jean-Paul, 9-13, 100, 104, 118, 119, 173

Sbarbaro Camillo, 3n

Scalia Gianni, 124, 136, 138

Scialo (Lo) di Pratolini, 37, 38

Sentiero dei nidi di ragno (Il) di Calvino, 162

Sereni Vittorio, 3n

«Settimana enigmistica», 173

Shakespeare William, 15, 19

Sinigalli Leonardo, 3n, 121

«Società», 36

Solmi Sergio, 12

Spirito Ugo, 30

Stalin, 8, 10, 21, 74

Stendhal, 15

Storia della letteratura italiana 1940-1965 di Manacorda, 115

Storia di Anna di Cassola, 76

Storia e Geografia di Cassola, 75

Storia italiana (Una) di Pratolini, 36, 37

Svevo Italo, 27

Taglio del bosco (Il) di Cassola, 77, 78

Tappeto verde (Il) di Pratolini, 26, 32, 34

«Tel Quel», 172

Tempi memorabili di Cassola, 61

Tempi stretti di Ottieri, 128, 129, 135, 139, 140

«Tempo», 174

Teorema di Pasolini, 102

Tess dei d'Urbervilles di Hardy, 76

Togliatti Palmiro, 40

Tolstoj Lev, 15, 51

Tommaseo Niccolò, 48

Tozzi Federico, 27

Trombatore Gaetano, 50

Trotzki Lev, 105

Ulisse di Joyce, 49

Ungaretti Giuseppe, 3n, 9

Uomo a una dimensione (L') di Marcuse, 140

Usignolo della Chiesa Cattolica (L') di Pasolini, 85

Valeri Diego, 3n

Vallecchi Enrico, 28

Vangelo secondo Matteo (Il) di Pasolini, 84, 88, 90

Vedova del socialista (La) di Cassola, 73

Vegni e i Corsini (I) di Pratolini, 37

Verdi Giuseppe, 152

Via de' Magazzini di Pratolini, 34

Viale Guido, 42

Vicario (Il) di Hochhuth, 85

Visita (La) di Cassola, 71

Vita violenta (Una) di Pasolini, 103

Vittorini Elio, 2, 13, 27, 28, 34, 40, 123, 124, 130, 131, 140, 161, 167-169, 171, 173, 174

«Voce (La)», 9

Volponi Paolo, 1, 109-126

Voyeur (Le) di Robbe-Grillet, 57

Wittgenstein Ludwig, 14

Zanzotto Andrea, 2n

Zola Émile, 15

Zolla Elémire, 110, 111

INDICE DEL VOLUME

Premessa	1
Alberto Moravia	5
Vasco Pratolini	25
Giorgio Bassani	45
Carlo Cassola	61
Pier Paolo Pasolini	81
Paolo Volponi	109
Ottiero Ottieri	127
Roberto Roversi	143
Italo Calvino	161
<i>Indice dei nomi e dei titoli</i>	179

ARGOMENTI

- 1.* Piero Calamandrei, *Diario. I. 1939-1941*, 2015, pp. xxxiv-494.
- 1.** Piero Calamandrei, *Diario. II. 1942-1945*, 2015, pp. iv-620.
2. Gaspare Polizzi, *Io sono quella che tu fuggi. Leopardi e la natura*, 2015, pp. viii-136.
3. *Civiltà indigene d'America. Scritti da «Conoscenza religiosa»*, a cura di Grazia Marchianò, 2015, pp. xiv-226.
4. Arnaldo Momigliano, *Pagine ebraiche*, introduzione e cura di Silvia Berti, con un'intervista inedita ad Arnaldo Momigliano, 2016, pp. xxxiv-334.
5. Alessia Liroso, *Libere di sapere. Il diritto delle donne all'istruzione dal Cinquecento al mondo contemporaneo*, 2015, pp. xiv-322.
6. Ferdinando G. Menga, *Lo scandalo del futuro. Per una giustizia intergenerazionale*, 2016, pp. 160.
7. Roberto Celada Ballanti, *La parabola dei tre anelli. Migrazioni e metamorfosi di un racconto tra Oriente e Occidente*, 2017, pp. xviii-254.

